6/208
■ Iunie 2020
■ Anul XVIII

Cafeneaua literară



Florian Doru CRIHANA

suplіment
ARTE POETICE

VIRGIL DIACONU - CANONUL ANXIETĂŢII INFLUENŢELOR LITERARE sau CANONUL LITERAR OCCIDENTAL BLOOMIAN

ERNST R. WENDLAND - Perspective asupra traducerii literare cu referire la scripturi

OAMENI ȘI LOCURI DIN ARGEȘ

LILIANA ARON-ENE, lector universitar doctor la Facultatea de Teologie Ortodoxă „Sfânta Muceniță Filoteia" din Pitești, s-a așternut, cu sfială, pe amintit. Evocările reunite în volumul **Oameni și locuri din Argeș**, prefațat de prof. univ. dr. Ion Popescu-Sireteanu, dau măsura unui spirit delicat, a cărui raportare la cele înconjurătoare trece prin numeroase filtre de reflecție și interpretare, înainte de a prinde conturul unui portret, dimensiunea unui context sau a unui fapt de viață.



Liliana Aron-Ene scrie despre profesorii ei, despre bunici, părinți, copii, prieteni, despre toți cei care, la un moment dat, i-au fost călăuză pe drumul aflării de sine. Iată câteva exemple de personalități, de ființe speciale pentru ea, devenite personaje cu inimă de carte: ÎPS Calinic, Arhiepiscop de Argeș și Muscel, profesorii universitari Dumitru Radu, Gheorghe Vlăduțescu, Ion Popescu, Ion Popescu-Sireteanu, Dănuț Manu, Ștefan Găitănaru, Nicolae Trăznea, Mărioara Abrudeanu, profesorul de chitară Gheorghe Piele, Jenica Ene – Mina Monahia, preotul Constantin Gălușcă, preoteasa Eleonora Gălușcă, părintele Pahomie, părintele arhimandrit Gamaliil Vaida, Ema și Claude Bourgeon, Maria Costea, Florina Enache, Mirela Vasilică Oanea, Diana Florea, profesorii Gelu Ciuculescu și Mioara Grigore.

Autoarea nu-și propune să facă literatură. Desigur, paginile sunt vii și pline de lirism. Liliana Aron-Ene face, mai degrabă, o reverență înaintea celor de care se simte legată sufletește și intelectual, a celor cărora simte că le datorează învățături, adevăruri, înțelegeri și care, la Judecata de Apoi – dacă e să pătrund, la rândul meu, cu sfială, pe teritoriul specific Lilianei Aron-Ene –, pot depune mărturie pentru intenția, vorba, atitudinea, fapta ei, întotdeauna întoarse către Dumnezeu.

Denisa POPESCU

O incinerare drăguță

Așa se exprimă personajul Kopfrkingl din filmul *Incineratorul/The Cremator/Spalovac Mrtvol*, realizat de Juraj Herz în 1969, după romanul lui Ladislav Fuks. Da, exact așa, deoarece pentru directorul crematoriului orice incinerare e „drăguță", reprezentând o metodă de salvare a lumii. El (interpretat magistral de Rudolf Hrušinsky) se plimbă printre sicrie ca printr-o livadă și, din când în când, își privește morții ce-și așteaptă rândul la cuptor cu exclamații de tipul „e cât se poate de mort!"

Ladislav Fuks (1923-1994) a scris romane psihologice, mai ales despre suferința celor aflați sub ocupația germană a Cehoslovaciei. Juraj Herz (1934-2018) a fost atras de romanul *Incineratorul,* unde mai joacă și regizorul Jiri Menzel (în rolul lui Dvorak). Herz a fost actor, designer de scenă și un autodidact în materie de regie, dar asta nu l-a împiedicat să realizeze filme notabile, printre care *Lămpi cu ulei, Ferat Vampire, Habermann.* Filmul *Incineratorul* a candidat la Oscar, a fost interzis de cenzorii comuniști și a putut fi văzut după 1989.



Da, un film frisonant, o comedie neagră cu accente de *horror,* dar și cu tușe impresioniste. Personajul Kopfrkingl are sânge german, surâde cu o blândețe jucată, criminală, e libidinos, onctuos, perfid. Într-o gradație fulminantă, el își afirmă cele două certitudini: moartea și Reichul. În jurul lui se adună animozitățile, dublura lui apare tot mai des, iar prim-planurile îi arată gura imensă, cu limba ieșind ca o lavă implacabilă. Se laudă că nu bea, nu fumează, își trece subtil pieptenele prin păr și apoi... îngrozitor! (un fel de tic, sarcastic, mereu monomaniacal) ...același pieptene se plimbă mașinal prin părul morților sau chiar al celor vii din preajma lui. E convins că în „crematoriul meu" nimeni nu va suferi. „Îi voi salva pe toți!" - șoptește el, melomanul monstruos, ducându-și soția oripilată de spaimă (Vlasta Chramostova), cu grimasa morții întipărită în pupile, spre ștreangul „salvator", în ritm de muzică celestă. Istoria se precipită, crematoriul se extinde, cercul se strânge, istoria își iese din țâțâni, vremurile proclamă o violență fără precedent. Declinul rațiunii e manifest. Mă întreb care au fost fundamentele psihanalitice care au transformat omul în fiară cinică. Niciodată nu voi putea uita performanța mefistofelică a actorului Hrušinski, de neegalat în această ipostază de sol al morții premeditate. Un film de o rară și polifonică virtuozitate.

Alexandru JURCAN

O casă pe care-ți fixezi privirea



■ Scriptor. Faza primară: existența ca o revelație ea însăși. Faza secundă: existența ca o revelație a cuvîntului. Existența poate deveni geloasă pe cuvînt.

■ Scriptor. A muri din pricina unui cuvînt inadecvat, astfel cum legenda spune că Rilke și-ar fi pierdut viața în urma înțepăturii cu un spin de trandafir.

■ „Vanitatea este atît de înrădăcinată în inima omului, că un soldat, o ordonanță, un bucătar, un hamal se laudă și vor să-și aibă admiratorii lor; chiar și filosofii vor; iar cei ce scriu împotriva ei rîvnesc la reputația de a fi scris bine, și cei care-i citesc rîvnesc la reputația de a-i fi citit; poate și eu, care scriu, rîvnesc la aceasta, și poate că cei care vor citi...” (Pascal).

■ Lingușitori nu doar ai boss-ului politic, ci și ai lingușitorilor celor mai apropiați ai acestuia. Piramida lingușirii.

■ Tip de lingușitor. Așezat fiind pe o bancă subiectul lingușirii sale, acesta îl invită și pe el să ia loc, dar individul preferă a rămîne în picioare. În poziția de drepți, cu mîinile lipite de pulpe. La un moment dat chiar, o asemenea poziție nu i se mai pare suficient de smerită, așa încît o ajustează, stînd într-un singur picior...

■ Îl admiră pentru că nu îl poate iubi, îl iubește pentru că nu-l poate admira.

■ Dublă suferință. „Invidiosul e cel care suferă în același timp și de răul ce i se întîmplă, dar și de fericirea altora” (Plutarh).

■ Cele mai bune momente ale vieții nu ajung întrutotul la conștiință. Le trăiești ca pe un soi de transă poate tocmai pentru a nu le prejudicia imponderabilul, acea lumină coincidentă cu simțămîntul de sine al ființei. Nu le-ai putea repeta. Îți dai seama de ele abia mai tîrziu, cu un regret care poate atinge durerea. E ca și cum ai fi fost în posesia unui obiect de preț, realizînd acest fapt abia după ce l-ai pierdut.

■ Scriptor. Starea de creație, o speță a tinereții elansate, în condițiile lipsei de experiență. În fapt, creatorul are alura permanentă a unui novice într-ale vieții, de unde surpriza pentru el însuși a asociațiilor la care accede.

■ „Un *tweet* marca Bernard Pivot spune așa: «Enervant cu adevărul este că de fiecare dată trebuie să precizezi dacă e adevăr sau minciună. Enervant cu minciuna este că, adesea, e mai logică decît adevărul și, mai ales, mult mai seducătoare». Cam asta e...” (**Dilema veche**, 2019).

■ Senectute. Tentațiile destabilizatoare diminuîndu-se, virtutea pasivității își găsește adesea cale liberă, ca și cum o bătălie nu ar mai fi necesară, întrucît dușmanul se retrage oricum.

■ Probleme care iau sfîrșit doar prin coincidența lor cu ființa. „Problema existenței se rezolvă prin faptul însuși de a exista” (Heidegger).

■ Din anecdotica năstrușnică a cotidianului. Am observat nu o dată, nici de două, nici măcar de nouă ori că stările de sănătate ce reclamă intervenția unui medic sau a unui dentist apar la ghinionista mea persoană între vineri după-amiază și duminică dimineața, atunci cînd cabinetele acestora sunt închise. Ca un făcut!

■ „Vrea să schimbe istoria! Hotelierul francez pensionat François Graftieaux vrea să dea în judecată Palatul Buckingham pentru a dovedi că el și familia lui sunt adevărații moștenitori ai tronului britanic. François Graftieaux, de 73 de ani, susține că tatăl lui, Pierre-Edouard, s-a născut în urma unei relații pe care regele Edward al VIII-lea, care pe atunci era prinț de Walles, a avut-o cu bunica lui, croitoreasa franceză Marie-Leonie Graftieaux. (...) Nu vrea despăgubiri, dar vrea să fie inclus în linia de succesiune de unul singur, fiindcă nu are copii. François, care trăiește în Portugalia, s-a adresat recent Palatului Buckingham, pentru a treia oară. El a mai cerut probe ADN Reginei, în 2004 și 2013, fără succes. Dacă și acum e refuzat, vrea să pornească o acțiune legală pe baza Legii Drepturilor Omului, cu scopul de a dovedi că sunt rude. «Nu cer bani, titlu sau putere, doar să stabilesc identitatea bunicului și circumstanțele nașterii tatălui meu»” (**Click**, 2019).

■ Să nu disprețuim lecturile de mîna a doua. Ele ne pot oferi nu o dată nu numai contrarietăți utile analizei, ci și sugestii indirecte pentru propriul scris, aidoma unor indicatori de genul „direcție pe dreapta” sau „sens interzis”.

■ „Azi politicienii noștri nu mai sunt de stînga sau de dreapta, ci de sens giratoriu” (o remarcă pe Facebook).

■ Mizantropie curtenitoare: „Un om drăguț este un om cu idei spurcate” (Swift).

■ Există oameni amorali în lucrurile mari și morali în cele mici.

■ Atît de solid împlîntat în lume, încît meditează la aproximația lumii.

■ Senectute. Binele în descensiune e condiționat. Răul în ascensiune dispune de o libertate neîngrădită.

■ Fulgerul cum un vreasc al luminii celeste care se frînge.

■ A încerca să-L captezi pe Dumnezeu într-un portret rațional e ca și cum te-ai strădui să prinzi vîntul cu o plasă de prins fluturi. „Un Dumnezeu care ajunge și permite să-i fie argumentată existența este, în cele din urmă, un Dumnezeu foarte nedumnezeiesc, iar dovedirea existenței sale ajunge să fie cel mult o blasfemie” (Heidegger).

■ „Senzația stranie că toate gîndurile mi-au fugit în Dumnezeu, că el îmi ține mintea atunci cînd am pierdut-o... Sau că, rătăcit înlăuntrul Lui, o sete de aparențe mă împiedică să mai respir. Nepotrivirea dintre Dumnezeu și viață alcătuiește cea mai cruntă dramă a singurătății” (Cioran).

■ Moment negru. O insatisfacție rîncedă, pornind de pretutindeni și neoprindu-se nicăieri. Colonizînd mai întîi orele nocturne, apoi și pe cele diurne. Fără motivație precisă, fără soluție.

■ Dacă nu încerci uneori frisonul dur al existenței, nu te cunoști satisfăcător pe tine, iar dacă nu te cunoști pe tine, cum ai putea cunoaște satisfăcător ambianța?

Aforisme

■ Miracole? În prim-plan lucrurile care nu se pot întîmpla, miracole *in spe*.

■ Încerci a descrie acum ezitările, aproximațiile, golurile cu același impuls cu care odinioară năzuiai a descrie substanța.

■ „Detestabila influență a fenomenologiei – mai ales a lui Jaspers şi Max Scheler (cel din **Ethik**) asupra stilului «filosofic» francez. Sartre scrie «filosofie» aşa cum ar scrie un articol politic sau un roman. Fără plan, fără să-şi controleze «inspirația», ca un robinet pe care nu mai știi cum să-l oprești. Obsesia filosofilor contemporani (şi asta o influență a fenomenologiei): să surprindă cît mai precis «concretul». De aici interminabilele descripţii şi analize. Filosofii se comportă astăzi ca «scriitorii»: cît mai aproape de «viaţă», cît mai încărcaţi de «concret». Ce e mai amuzant: «scriitorii» imită stilul filosofic (sau ce li se pare lor că e filosofie): vocabular tehnic şi pretenţios, pasiune pentru abstract, oroare de «facilitate», adică de inteligibilitate şi naraţiune (*la bête noire* a romanului post-joycean este «naraţiunea»: dacă scrii un roman care povesteşte ceva şi-l scrii inteligibil – nu poate fi un roman bun!)" (Mircea Eliade).

■ Informațiile rivalizînd cu ideile.

■ Privești în zarea gorjeană, așa cum făceai și în copilărie, munții albi-albăstrui ai Parângului, uneori parcă decupaţi din seninul firmamentului, alteori ecranaţi de nori. Nori care ţi se năzare că ar reprezenta un etaj aerian al piscurilor, după cum piscurile ar putea fi un parter pietros al norilor.

■ Senectute. Numele proprii ţi se şterg zi cu zi din memorie. E ca și cum ai avea în față o hartă detaliată pe care însă nu apare nici o inscripție.

■ Aidoma unui ins compulsiv, prin alternanța obsesivă a mișcărilor sale de flux și reflux, marea se desparte și se regăsește mereu pe sine.

■ „O doamnă spunea Cavalerului de B.: - Ce-mi place la dumneata... - Ah, doamnă, o întrerupse el, dacă aş şti ce, aş fi pierdut..." (Chamfort).

■ A scrie presupune a avea o desăvîrşită încredere emoţională în viitor, precum cea pe care o ai în ceea ce, de bine, de rău, deja s-a petrecut.

■ „Katie VanBlaricum, de 36 de ani, care lucrează ca voluntar la o grădină zoologică din Kansas, SUA, a salvat de la moarte un fluture monarh. Ea a observat că avea lipsă o bucată de aripă și și-a dat seama că infirmitatea i-ar fi putut fi fatală. Nu mai putea să zboare și suferea mult. Așa că s-a înarmat cu bandă adezivă, superglue și bolduri și a operat fluturele. I-a transplantat o aripă de la un fluture mort și, în mod miraculos, insecta a fost perfect reparată. (...) Fluturii monarh măsoară 10 cm. lăţime cu aripile deschise şi au speranța de viață de nouă luni. Sunt fluturi migratori ce zboară circa 4.000 de km. din SUA pînă în Mexic" (**Click**, 2019).

■ Așternînd prezentele însemnări de jurnal, îmi amîn textele de critică cu care sunt obligat. Fapt ce mă face să mă simt în postura unui elev care, la ore, în loc de a fi atent la spusele profesorului, citeşte pe furiş o carte...

■ Scriptor. Uneori scrii pentru a memora, alteori scrii pentru a uita.

■ Scriptor. X dispune de o prostie subtilă. O vreme poţi a nu o băga în seamă, dar la un moment dat constaţi că ea a copleșit întregul său amplu text. Nu mai ești în măsură nici măcar a-i percepe așa-zicînd subtilitatea care iniţial te-a amuzat.

■ „Există fantaşti fără aptitudini: sunt oamenii cu adevărat primejdioşi" (Lichtenberg).

■ Senzaţia penibilă că nu mai eşti întrutotul tu însuţi, ca şi cum un desen ar avea culoarea imprimată defectuos, necorespunzînd cu exactitate conturului în care s-ar fi cuvenit a se afla.

■ Uitarea, sub un unghi optimist. A uita pentru totdeauna, aşadar a te degreva de obiectul uitării, a uita o vreme, spre a avea apoi satisfacţia de a-ţi reaminti ceea ce ai uitat.

■ „Nici un gen literar nu cere o definiţie mai lungă şi mai complicată decît cel al «Ghicitorilor». Pentru ca subiectul în chestiune să nu mai irite pe nimeni, propunem o definiţie economică: «Ghicitorile sunt bucăţi literare care îşi poartă titlul la urmă»" (Lucian Blaga).

■ O casă pe care-ţi fixezi privirea, într-o localitate necunoscută, fulgerător o nouă ordine potențială a vieții începe a se alcătui, o nouă viață a ta posibilă căreia îi percepi doar culoarea, gustul, timbrul, preț de cîteva secunde. Apoi Nimicul cotidian.

■ Transfigurare. Viaţa individuală se compune din innumerabile clişee. Toate la un loc formează o unicitate, pe care unii nu ezită a o socoti un miracol.

■ Uneori Binele pare a veni neted, cu o promptitudine, cu o siguranță de sine care s-ar cuveni a ne pune în gardă. Nu o dată se dovedeşte astfel o făcătură. Alteori Binele e apăsat iniţial de contrarietăţi ce-l fac să pară imposibil. Spre a ţîşni într-un tîrziu din nebulozitatea lor, brusc, solar. Revelîndu-se astfel accepţia sa divină.

■ Senectute. Şi se face tîrziu în viața ta și deopotrivă în afara ei.

■ „Spun şi eu: «Dumnezeu *există*», deşi exprimarea mea este cum nu se poate mai greşită. Pentru a ne afirma credinţa, n-am găsit, noi, oamenii, nici un alt termen decît pe acesta, cel mai nepotrivit din toate. Am putea eventual spune: Dumnezeu *este*, dar *există* e de un antropomorfism, mai rău, de o materialitate – *choseité, Sachlichkeit, reitate, estimé* - şocantă. Pentru că toată lumea foloseşte expresia mă potrivesc uzului comun, înţelegînd şi de aici că bieţii de noi, chiar cînd vrem să ne apropiem de Creator cu bunăvoinţă şi frumoase intenţii, nu vădim – spre marea dreptate a unui Barth, a unui Bultmann, a unui Tillich – decît că ne este imposibil s-o facem" (N. Steinhardt).

■ Cea mai veche casă de locuit din Bucureşti se pare că ar fi Casa Melik, din strada Spătarului 22. Ridicată între anii 1760-1770, aceasta găzduieşte, din 1971, Muzeul Theodor Pallady.

■ Senectute. Lucrurile rămase în urmă par a se afla mereu înainte, ca şi cum ar sta în faţa unei oglinzi.

■ Persoana timidă are aerul că ar ascunde ceva puţin onorabil, cum ar fi o datorie neachitată la termen, dar în realitate se ascunde pe sine însăşi. Deoarece poartă un obscur complex al culpabilităţii, *dat* iniţial, iar nu dobîndit pe parcurs. Destinul său, asumarea unui atare complex.

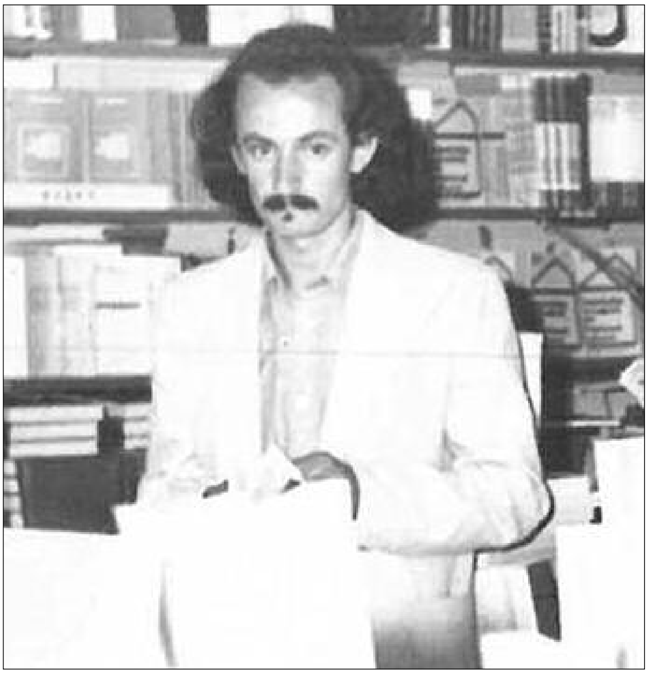
■ Senectutea scriptorului. În juneţe căutai cu febrilitate cuvintele, acum cuvintele vin ele către tine. Dacă ai noroc, le transcrii la timp.

■ „De ce sunt artist şi nu filosof? Pentru că gîndesc conform cuvintelor şi nu conform ideilor" (Camus).

■ Senectute. Nu doar în vis, ci şi în stare de veghe pipăi mai mereu relieful informalului. Aproape impasibil.

■ „Acest jurnal este o oglindă în care mă văd. Întind oglinda aproapelui meu nu ca să mă vadă într-însa – cum ar putea? –, dar ca să se vadă pe el însuşi" (Julien Green).

Gheorghe GRIGURCU



AUREL SIBICEANU – 65

Aniversare

Într-un veşmânt aproape franciscan
şi amintindu-mi că astăzi
este ziua mea de naştere,
trec prin blânda lumină a frunzelor.
Cei ce mă urăsc mi-au dăruit o singurătate,
cei ce mă iubesc mi-au dăruit o singurătate
mai mare, ceilalţi stau
nepăsători printre nimicurile de aur şi argint.

Din când în când îmi privesc mâinile –
lumina lor bătrână are chipul amar
al scoruşelor.
Pe ele sunt scrise zile şi nopţi,
dinţi de lupi şi umbre de antilope.
Scriitura aceasta este pentru mine
o peşteră de sacerdot, un labirint.

Mă spăl pe mâini, parcă sperând să alung
toate acestea într-o îndepărtată ţară!
Dar ele, zilele şi nopţile, dinţii de lupi,
umbrele antilopelor, îmi grăiesc
într-o neştiută limbă
despre tăcerea desăvârşită.
Este minunatul Dar ce mi s-a făcut azi,
când stau liniştit în mormântul zilei mele
de naştere, ca unul care am fost
şi fiul zilei sale.



AM ALES SĂ FIU TU

Am ales să fiu tu, Cavalere.
Pasărea-armură să adoarmă
Și să se trezească în pieptul meu.
Chiar și așa,
Fără pene și fără cântec,
Pentru că e pasăre,
Ni-L poate aduce înapoi
Pe Dumnezeu.

FRĂGEZIMEA ZILELOR

Nu mai am niciun control
Asupra frăgezimii zilelor.
Altădată, știam cum să le fac
Să-mi mănânce din palmă.
Le gâdilam ceafa
Și ele-mi întorceau atâta dor,
Că mi se topea ca înghețata
Corpul din suflet.
Mă vedeam înviind în altă parte,
Undeva unde mai fusesem,
Un fel de copilărie
Sau chiar mai blând de atât.
Era ca și cum
Toate ștreangurile,
Diafanele, invizibilele,
Mi-ar fi căzut de la gât.

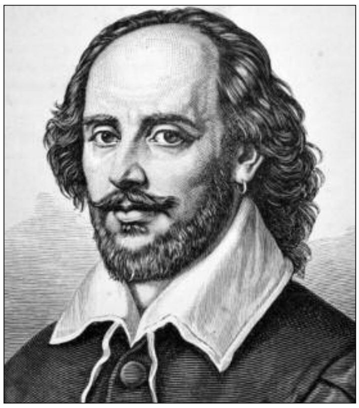
SĂ TRECI, REGELE MEU

Să-mi treci, regele meu,
Prin sânge
Cum trece lumina prin aur,
Până când sângele mi se va liniști
Și va străluci ca un curcubeu.
Îndură-te acum,
Îndură-te odată de sângele meu!

Denisa POPESCU

WILLIAM SHAKESPEARE

(n. 23 aprilie 1564 - d. 23 aprilie 1616)



PATRU SONETE

Sonnet 73

That time of year thou mayst in me behold
When yellow leaves, or none, or few, do hang
Upon those boughs which shake against the cold,
Bare ruined choirs, where late the sweet birds sang.
In me thou see'st the twilight of such day
As after sunset fadeth in the west;
Which by and by black night doth take away,
Death's second self, that seals up all in rest.
In me thou see'st the glowing of such fire,
That on the ashes of his youth doth lie,
As the death-bed, whereon it must expire,
Consum'd with that which it was nourish'd by.
This thou perceiv'st, which makes thy love more strong,
To love that well, which thou must leave ere long.

Sonetul 73

Vezi tu poate-acel anotimp, de te uiți la mine,
Când nu zărești pe ramul, ce stă de frig tremurând,
Decât foi pălite – de mai sunt, sunt prea puține –,
Cor pustiu, unde cântări auzeai până de curând.
Vezi tu-n mine-așa o zi, coborând înspre apus,
Când la-al soarelui sfințit, ziua-n amurg dispare,
Noaptea licărul îi fură și o poartă-ncet pe sus –
Al morții alt sine, zvârle totu-n nemişcare.
Ăstui foc tu-n mine-i vezi finala strălucire,
Zăcând pe scrumul tinereții sale adormit,
Tristul catafalc de unde va intra-n pieire,
Mistuit tocmai de ce pân-acuma l-a hrănit.
Astea toate de le vezi, tu iubirea-ți întețești,
Să ții mai mult la ce vei fi silit să părăsești.

Sonetul 73
(În vers liber)

Dacă privești la mine poate vezi acel anotimp,
când frunzele galbene – sau niciuna, sau doar puține –
se agață de acele ramuri care se scutură de frig,
coruri bisericești pustii, unde nu demult cântau păsări.
La mine vezi amurgul unei astfel de zile,
care, după apusul soarelui, se șterge înspre vest;
o zi pe care, încet-încet, noaptea neagră o răpește;
noaptea, acest al doilea sine al morții,
care închide totul în odihnă și nemișcare.
La mine vezi licărirea unei astfel de flăcări,
care pe cenușa tinereții sale zace,
ca și pe patul de moarte, unde trebuie să își dea duhul,
mistuită de ceea ce a hrănit-o.
Acestea le vezi ca să iubești
ceea ce urmează să părăsești nu peste mult timp.

Sonnet 79

Whilst I alone did call upon thy aid,
My verse alone had all thy gentle grace,
But now my gracious numbers are decayed,
And my sick muse doth give another place.
I grant (sweet love) thy lovely argument
Deserves the travail of a worthier pen,
Yet what of thee thy poet doth invent,
He robs thee of, and pays it thee again,
He lends thee virtue, and he stole that word,
From thy behaviour, beauty doth he give
And found it in thy cheek: he can afford
No praise to thee, but what in thee doth live.
Then thank him not for that which he doth say,
Since what he owes thee, thou thy self dost pay.

Sonetul 79

Atunci când doar eu singur te luam în ajutor,
Doar versu-mi se bucura de grația-ți slăvită;
Dar astăzi stihu-mi beteag e, deloc înfloritor
Şi muza-mi pe altu-l lasă-n loc, că-i azi rănită;
Dragă, îți spun deschis, să scriu despre ființa ta
Ar cere lucrul – știu – unei pene mai dibace;
Dar tot ce scrie poetu-ți, punând pe seama ta,
Le pradă de la tine și iar la loc le-ntoarce;
Îți dă virtute – dar cuvântu-acest el l-a furat
Din firea ta; cu frumusețe te împodobește,
Da'n boiu-ți o găsi; nicio laudă n-a aflat
Afară de ce ai tu, și-adânc sălășluiește.
Deci, zic atunci: pentru ce-a scris să nu îi mulțumești,
Căci ce ție-ți datorează – chiar lui tu îi plătești.

Sonetul 79
(În vers liber)

Pe când doar eu te chemam în ajutor,
doar versul meu avea blânda ta grație,
dar acum stihurile mele înfloritoare au decăzut,
iar muza mea suferindă îi lasă locul altuia.
Recunosc deschis, dulce iubire,
că a scrie despre ființa ta minunată
merită lucrul unui condei mai vrednic,
însă ce născocește despre tine poetul tău
e jefuit de la tine, iar el îți dă prețul înapoi,
îți împrumută virtute, dar el a furat acel cuvânt
din felul tău de a fi, frumusețe îți dă,

însă el a aflat-o în chipul tău: alta nu are de unde lua.
Nicio laudă la adresa ta în afară de ceea ce e viu în tine!
Așa că nu-i mulțumi pentru ceea ce spune,
când ceea ce el îți datorează tu ție singură-ți plătești.

Sonnet 104

To me, fair friend, you never can be old,
For as you were when first your eye I ey'd,
Such seems your beauty still. Three winters cold,
Have from the forests shook three summers' pride,
Three beauteous springs to yellow autumn turn'd,
In process of the seasons have I seen,
Three April perfumes in three hot Junes burn'd,
Since first I saw you fresh, which yet are green.
Ah! yet doth beauty like a dial-hand,
Steal from his figure, and no pace perceiv'd;
So your sweet hue, which methinks still doth stand,
Hath motion, and mine eye may be deceiv'd:
For fear of which, hear this thou age unbred:
Ere you were born was beauty's summer dead.

Sonetul 104

Pentru mine, dragă, batrân n-oi fi niciodată;
Din frum'sețea ta, îmi pare, nimic nu s-a schimbat
De când ochii noștri s-au văzut întâia dată;
Trei reci ierni din codri mândria verii-au scuturat,
Trei primăveri în galbenul tomnatic au sfârșit
Şi le-am văzut cum anul în fuga sa le pierde;
Parfumul de-april de trei ori în veri s-a mistuit
De când tânăr te-am văzut – tu încă-ai rămas verde.
O, frum'sețea, vezi doar, ca a ornicului limbă
Fuge-acum din chipu-ți, cu pas de niciun om simțit;
Și, la fel, obrazu-ți, ce-mi pare că nu se schimbă,
Deși ochiu-mi s-o-nșela, nu rămâne neclintit.
Voi, ce nici măcar nu v-ați născut, luați aminte:
Frumoasa vară s-a stins de voi mult mai 'nainte.

Sonetul 104
(În vers liber)

Pentru mine, prieten minunat,
nu poți fi bătrân niciodată,
căci așa cum erai când am dat prima dată
cu ochii de privirea-ți,
la fel îmi pare și-acum frumusețea ta.
Trei ierni reci au scuturat din păduri fala a trei veri,
trei primăveri minunate în galbenă toamnă
s-au prefăcut!
În curgerea anotimpurilor, văzut-am cum
trei miresme de aprilie în trei luni de iunie fierbinți
au ars,
din clipa când, pentru prima dată,
te-am văzut proaspăt,
tu, care încă ești verde.
O! frumusețea, ca o limbă de ceasornic,
se furișează din chipul său și niciun pas nu este simțit.
Tot așa, culoarea ta trandafirie, care încă mi se pare vie,
trece, iar ochiul meu poate să fie înșelat.
Și de frică să nu se întâmple asta, ascultă aceste
vorbe, tu, generație nenăscută:
înainte să vă fi născut voi, vara frumuseții
murise deja.

Sonnet 129

The expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action: and till action, lust
Is perjured, murderous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;
Enjoyed no sooner but despised straight;
Past reason hunted; and no sooner had,
Past reason hated, as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad.
Mad in pursuit and in possession so;
Had, having, and in quest to have extreme;
A bliss in proof, and proved, a very woe;
Before, a joy proposed; behind a dream.
All this the world well knows; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

Sonetul 129

Să arunci duhul vieții-n genune rușinoasă
Este felul de a fi al iubirii cei trupești;
Pân' s-ajungă-n fapt, sperjură-i, crudă, sângeroasă,
Grosolană, ne'nfrânată, de fugi și te ferești;
De-ndată ce-mplinită-i, e-apoi disprețuită.
Urmărită-i peste fire; scopul, de cum e-atins,
Urâtă-i peste fire; ca o nadă-nghițită,
Pusă ca să-l tortureze pe cel ce-n mreajă-i prins.
Nebun ești de-amoru-l vrei, nebun ești de l-ai urmat,
Nebun ești și înainte, și-apoi, dar și acum,
De-ncerci, norocire-i, pe urmă – chin adevărat;
Fericită așteptare-i; apoi – doar vis și fum.
Toate-astea le știm toți ; dar nu știm cum se cuvine
Să ne ferim de iadul ce dintr-ăst rai ne vine.

Sonetul 129
(În vers liber)

Cheltuirea spiritului într-o risipă de rușine
este felul în care se arată pofta trupească;
și, până la punerea în faptă,
dorința carnală este sperjură,
criminală, sângeroasă, demnă de blam,
sălbatică, excesivă, grosolană, crudă,
nu te poți încrede în ea.
De cum te bucuri de ea, de îndată este disprețuită,
este peste rațiune vânată; și, de îndată ce te-ai bucurat
de ea,
este peste rațiune disprețuită, ca o momeală,
pusă anume ca să-l înnebunească pe cel ce-a înghițit-o.
Nebun în urmărirea ei, nebun și în posesia ei;
avută, pe cale de a fi avută și în căutarea ei, excesivă.
O binecuvântare când o încerci, iar încercată –
o adevărată nenorocire;
Înainte – o bucurie pe care ți-o propui; în urmă –
un vis.
Toate acestea lumea le știe bine;
însă nimeni nu știe bine
să se ferească de raiul care îi conduce pe oameni
la acest iad.

Traduceri *literare* versus traduceri *literale* realizate de
Constantin MANEA

Îndreptări stilistice pentru varianta în vers liber de
Virgil DIACONU

MOARTEA POETEI CLARA MĂRGINEANU sau CUM MOR POEȚII CARE NU MOR



„RESPIRAȚIA ÎN SINE MI SE PARE UN POEM”

Poeta Clara Mărgineanu (n. 4 iulie 1972) a murit în Spitalul Colțea, răpusă de cancer, în 26 aprilie a.c. În luna iulie ar fi împlinit 48 de ani...

Clara a publicat 11 volume de poezie, mai toate cu titluri stranii. Între ele, „Dans cu cuțitul în inimă”, „Fata de asfalt”, „Femeia albastră”.

Clara a fost/este una dintre puținele poete sensibile, aș spune chiar autentice, ale veacului în care trăim, pentru că poemele ei nu s-au vândut superficialului, cotidianului, glumelor de doi bani, ci au pus în pagină un freamăt, o tensiune, o sfâșiere, o traumă, care și-au aflat în versurile ei rezonanța poetică –

„Sunt aproape întreagă după agonie...”

„Striga ascuțit ultima, promisa Salvare.
Îmi aducea sângele care își căuta inima.
Inima sleită, dar întreagă. De învingător.”

În data de 2 martie 2019 am primit de la Clara acest e-mail:

Bun găsit, Virgil!

Pentru că am avut o frumoasă colaborare cu tine și cu revista „Cafeneaua literară”, pe care o prețuiesc constant, îți trimit un grupaj de poeme recente, nepublicate în volum. Analizează, te rog respectuos, posibilitatea de a fi publicate.

Îți văd postările pe facebook cu bucurie. Cum eu sunt într-un lung concediu medical, dacă va fi posibil, te voi ruga să îmi trimiți acasă revista/revistele, cum se va putea. Adresa mea este: ...

Îți mulțumesc și îți doresc toate cele bune!

Cu prețuire și prietenie,

Clara Mărgineanu

Poemele Clarei au fost publicate în *Cafeneaua literară* nr. 4, din luna aprilie, 2019, pe două pagini, iar ele pot fi găsite în revista aflată pe Internet. Clara a postat paginile ei pe Internet, și cred că ele se află, în continuare, acolo. Iată unul dintre aceste poeme:

Tatăl meu îi va trezi din nepăsare

De o viaţă, vreau să ies din ceaţă,
din grotă, din întuneric, din păcat,
De o viaţă tânjesc să cobor din înălţimea
În care „mama” zdrobeşte cuvântul ,,tata”,
În timp ce un inocent spital de nebuni
Îi iubeşte şi urlă ,,Împreună!”
De o viaţă ştiu sufletul meu în icoană, noaptea,
Rugându-mă pentru cei care au scris că eu nu exist.
Au semnat în acte că nu exist şi eu mă rog pentru ei,
Suntem prea uniţi, ca să ne despartă
doar televizoarele, spun.
Sângeră sub tastele mele numele pe care nu îl scriu,
Cineva, undeva, va întoarce rana mea ca pe un jug,
De o viaţă vreau să ies din ceaţă,
Am pierdut o rundă, viaţa e rotundă,
Ceea ce suntem va avea urmări –
Pentru cei furaţi, extazul clipei,
Pentru surzi, aplauze silenţioase,
Pentru orbi, lacrimile-interjecţii!

Absenţa tatălui, suprema vulnerabilitate,
Cei care m-au şters nu au citit şi în palmele
Lui Dumnezeu.

Au murit. Sau cântă hulpav despre ce nu se uită
În carnea altor copii. Poate ai lor,
Care îşi vor dori să iasă din ceaţă.

Tatăl meu îi va trezi din nepăsare
Cu un vis spărgând în aer sâmburi
De adevăr.
Mama mea va plânge şi ea,
Închinându-se păgân la maternitate.
Ei nu mai sunt. Poate părinţii mei
despărţiţi şi morţi, dacă ar auzi scâncete,
ar întinde braţele şi ar lua în braţe copilul care am fost.

De aproape o jumătate de secol,
Poezia atârnă în ştreangul trecutului.
De o viaţă mor încet, tânjirea de a mă iubi
Cei care nu mă pot iubi.

Dumnezeu al dragostei celei mari,
Mă vei auzi?

În cele din urmă, din cauza năprasnicului cancer, Clara a fost nevoită să se interneze la Spitalul Colțea. De acolo, de pe patul de spital, ea a scris un text în care ne cerea ajutor. Iată-l:

Buni și dragi prieteni,

Nu v-am împovărat niciodată cu postări despre lupta mea cu boala, nici despre nevoi, spitale, suferință... Am încercat să vă ofer poezii, cântece, cărți... Acum, însă, sunt într-o situație limită. Am nevoie urgent de transfuzii cu sânge și aștept de câteva zile bune pe un pat de la Spitalul Colțea. Se pare că nu sunt rezerve suficiente de sânge... De aceea vă rog respectuos, vă rog omenește și creștinește ca, în măsura în care vă stă în puteri, să donați sânge, specificând că este pentru mine. Știu că trăim vremuri cumplite. Știu că nu vă este simplu să faceți acest act de donație... Această încercare este tot ce mi-a rămas de făcut, în disperarea de a avea

nevoie de transfuzii... Vă mulțumesc și vă cer iertare dacă am adăugat un strop de tristețe duminicii dumneavoastră! Cu Dumnezeu înainte!

Vă asigur de dragostea și recunoștința mea,

Clara Mărgineanu
Scris pe 29 martie, ora 13.10

Peste două zile, tot din spital, urmează o a doua scrisoare de mulțumire pentru sângele primit, „în aceste vremuri scoase din minți", când oamenii nu și-au pierdut totuși omenia.

Dragii mei prieteni,

Vă scriu greu, cu mâna dreaptă branșată la perfuzii și transfuzii. Vă rog respectuos ca, în ceea ce mă privește, să luați în seamă doar mesajele postate și semnate de mine. Mesajele dumneavoastră scurte, calde și binevoitoare mi-au fost și îmi sunt oxigen și balsam. Deocamdată, există cantitatea de sânge care îmi este necesară. Așa m-a anunțat domnul doctor. Aseară am făcut prima transfuzie, cu speranța că voi fi aptă să suport tratamentul care se impune. De obicei, scriu mai frumos și mai poetic; acum, respirația în sine mi se pare un poem. Și cântecul Sirenelor de pe Salvare, noaptea, transferată între spitale... În acord cu felul meu de a fi, nu aș fi cerut, vreodată, ajutor pe Facebook. Așa m-a sfătuit Părintele Alexandru (de care fac ascultare), să scriu, să cer ajutorul... Așa am făcut și ce a urmat a fost o revelație a binelui din oameni...

Acum, inima mea vă face o plecăciune. În aceste vremuri scoase din minți, cred că întrevăd o posibilă soluție: Omenia va învinge pandemia!

Omenia, altruismul și generozitatea dumneavoastră v-au anihilat propriile neliniști și spaime. V-ați grăbit să mă ajutați. Acum, pe mine, altădată pe altcineva. Spirala binelui. În aceste gesturi zâmbește Dumnezeu!

Trimit către fiecare iubirea mea!

Clara Mărgineanu
Spitalul Colțea, 31 martie, ora 11.06

Public, în continuare, ultima ei poezie, scrisă după încă un episod de boală, pe patul de spital. Poezia este datată 5 aprilie 2020.

Stare de fapt

Voi merge, în genunchi, încă o viață
Până departe, până foarte sus
Aproape de acoperișul lumii
Să-i mulțumesc preabunului Iisus

Acum, bat clopotele prin biserici
Și inimile noastre, fiecare
Nu se putea altfel, ci doar așa
Prin jertfă și prin chin, spre îndurare

Când semnul din destin, cu milă mare
Îți spune că blândețea este totul
Pompează sânge în artera lumii
Și-acum, dezmărginește orizontul

Traseele sunt lungi între spitale
Afară era frig și noapte încă
Spuneau la știri, jelanii descântate
Faptul divers e stors și ne mănâncă.

Acasă îmi zâmbesc toți trandafirii,
În rest, e doar tăcere și rutină
Respir parfum, văzduhul e albastru
Iar zodiacul nu mai e de vină.

Afară, parcă este primăvară
Acum este din nou, pe loc repaus
Citesc Baconsky, îl ascult pe Cohen
Și, în sfârșit, în jur nu mai e haos...

Îmi bat pe umeri vestitorii clipei
Vin prieteni buni și îmi indică harta
Contururi fără chip, cu glas mieros
Se gudură, cu stil, pe lângă Martha...

Ea este providență și miracol
Era să plec când a decis: „mai stai!"
Căci pentru mine, ireala Martha
A convocat toți medicii din Rai.

Nu am plecat de tot din viața asta
Am revenit ca cerul după ploi
Să strâng la piept toată durerea lumii
Și să îmi iau puterea înapoi.

Când frunzele își vor schimba culoarea
Vor fi mulți îngeri să ne odrăslească
Și, totuși, ce aveam dreptul să știu
Mă va ucide, ca să mă renască.

Robert Turcescu, despre Clara

A doua zi după plecarea Clarei, pe blogul lui Robert Turcescu a fost publicat acest text de bun rămas:

„S-a stins Clara Mărgineanu. De fapt, nu, nu s-a stins, Clara nu se va stinge niciodată, ea arde încă, așa cum a ars o viață întreagă. Ce suflet mare, ce femeie aparte, ce greu de înțeles pentru neștiutori era Clara!...

În amintirea ei și, sper, de dincolo de nori cu voia ei, public aici un poem pe care mi l-a scris cândva și pe care nu l-a publicat niciodată, niciunde.

„Cu mâinile legate la ochi –
să nu vadă și să nu poată plânge.
Sunt întreagă de răsfoit și de citit,
Doar admirând trecem mai înalți prin viață,
De aceea, bobul de râs și de durere merită cules și iubit.
În final, arșița și zăpada se așază cuviincioase în neputință,
Iar acest poem este un colind pentru fiecare anotimp.
Știu că poți răsturna constelații.
Te văd, te aud și scriu:
Ești la fel de pregnant ca și restul visului!"

Dumnezeu să te odihnească în pace, Clara!

(Blog R.T., 27 aprilie, ora 21,14)

Cum mor poeții care nu mor? Poate la fel de nedrept ca în rândurile de mai sus, poate altfel.

Am scris aceste lucruri ca un omagiu adus Clarei și suferinței sale, regretând, desigur, pierderea unui prieten și a unui poet.

Ce suflet mare, ce femeie aparte, ce greu de înțeles pentru neștiutori era Clara!... Un suflet care răsturna constelații!

Virgil DIACONU
11 05 2020

Ion Scarlat, Poezia, o a treia dimensiune*

La Midia/ In Midia, volumul semnat de Ion Scarlat şi publicat anul acesta, 2020, la editura StudIS, vine ca o reeditare cu revizuire şi adăugire a primului său volum, din urmă cu câţiva ani, intitulat *A treia dimensiune*. Principala schimbare pe care o aduce este traducerea poemelor în engleză, un gest de prietenie literară al Alexandrei Flora Munteanu, cunoscută traducătoare în cercurile literare constănţene. Aşadar, volumul de versuri apare în ediţie bilingvă: româno-engleză. De asemenea, sunt înlocuite câteva poeme cu alte şapte create recent, pe care autorul le consideră mai potrivite noii formule a cărţii, atât ideatic, cât şi prin prisma înnoirii sensibilităţii şi expresivităţii artistice.

Într-un prim poem-crez artistic, autorul punctează evoluţia umană şi individuală (textul este intitulat *Autobiografie*), accentuând dimensiunea spirituală a omului şi pe cea artistică, în cazu-i. Aceasta îmi aduce aminte de o celebră zicere a lui Berdiaev: literatura este creaţie de ziua a şaptea. Cu alte cuvinte, scriitorul resoarbe Logosul creator chiar de pe buzele Divinităţii, rescriindu-şi sufletul şi înălţându-l, prin cuvânt, prin capacitatea de re-creaţie, spre statura sa iniţială, originară. Iată versurile din finalul textului amintit, care mi se par emblematice pentru demersul liric al lui Ion Scarlat: „Măruntaiele pământului/ cu de-a sila le-am smuls/ să pot da timpului în calea mea/ o nouă dimensiune.// Fără să ştiu, într-o zi/ pe mine însumi m-am întrecut". De aceea, creaţiile spiritului, printre care şi poezia, pot fi considerate o *a treia dimensiune*, aşa cum inspirat îşi intitula volumul iniţial. Am pomenit de creaţii spirituale şi nu m-am referit strict la poezie, pentru că Ion Scarlat este cunoscut interpret de muzică şi cantautor, „omul cu chitara". Prin urmare, muzica şi poezia sunt cele care îi încântă sufletul, care îl propulsează mai presus de pământ, de ţărâna din care suntem plămădiţi. Prin aceste două arte poate transmite emoţie, poate crea stări înălţătoare pentru cei care se lasă pătrunşi de sensibilitate, de frumos. Pentru că ceea ce transmite Ion Scarlat prin versuri este la fel cu ceea ce transmite prin muzică: încântare, delectare sufletească, dar şi frământări umane, doruri, tresăriri, adică tot ce este specific vieţii trăite plenar.

Veritabil navigator prin viaţă, prin „imensul ocean planetar" (v. poemul *Shipyard*), eul liric ancorează acolo unde iubirea devine mare cu ape limpezi şi blânde. Viaţa, poezia, moartea sunt avataruri ale unei îndelungi căutări a unui sens mai general: „ne cufundăm în moarte/ precum pescuitorii de perle/ în apele adânci ale mărilor". Până nu ne învăţăm „lecţia", până nu ne regăsim, suntem veşnic călători „roşi de mereu alte căutări". Suntem peregrini prin toposuri pe care le împărţim la mii de ani distanţă, cu generaţii, oránduri, tradiţii, oameni care au fost sau care vor fi, „fără să mai ştim dacă am fost cândva/ prin Teba ori Vicus Celeris". Desigur, aici recunosc mândria celui care ştie pe ce meleaguri însemnate trăieşte, înţelepciunea celui care acceptă că nu e singurul locuitor al acestui tărâm, că, odinioară, în Vicus Celerisul nostru, a existat o civilizaţie care a lăsat urme. Şi mă refer aici inclusiv la urmele arheologice din zona Vadu, la exponatele de la Muzeul de Istorie şi Arheologie din Constanţa şi de la cel din Histria (aşezarea rurală pe care acum e plămădit satul Vadu, aparţinând comunei Corbu, în care s-a născut şi trăieşte autorul, aparţinea zonei histriote, cu cea mai veche cetate întemeiată de greci pe teritoriul nostru). Vicus Celeris a rămas în inscripţii latineşti din perioada 100 - 200 d.H. ca o aşezare rurală, o comunitate civilă pe lângă un castru. Istoria locurilor, geografia lor le dau o strălucire aparte, iar Ion Scarlat plăsmuieşte versul care celebrează acest *aici*: „Aici, de atâta lumină,/ pluteşte sărbătoarea în aerul vibrant/ de cântecul nesfârşit al întinderii de ape//Pescăruşii desenează cercuri largi/ să poată cânta în voie/ o legendă despre un pescar şi o barcă/ iar eu să pot visa nestingherit/ călătorii abia începute/ prin albastrul care mă inundă." (*La Midia*).

Eul este o „sămânţă încolţită în pământul care doarme adânc fără ape" - cu trimitere la Facere, la timpul primordial. Tărâm de visare şi de legendă, aşa apare locul natal, ca şi în textele lui Ioan Florin Stanciu, un excelent scriitor pe care l-a dat Corbu şi ale cărui proze scurte şi romane sunt atât de apreciate/ premiate şi publicate în prestigioase reviste literare din ţară.

Totuşi, iubirea este sentimentul liric cel mai pregnant imprimat în versurile acestui volum. Iubirea, în diferitele sale ipostaze: fior mistuitor de dor, de dorinţă, de împlinire, pe de o parte, iar pe de alta, melancolie, tristeţe a pierderii persoanei îndrăgite, a depărtării. Totul, în limbaj liric simplu, aproape naiv.

Cuvintele magice care fac sufletul să se deschidă spre visare, spre zbor, spre senin şi frumos nu sunt altele decât cele mai cunoscute poate în orice limbă: *te iubesc*: „Hai, mică vrăjitoare,/ mai pronunţă o dată/ cuvântul acela magic/ şi în sufletul meu/ va veni din nou primăvara//(...) Tu poţi semăna lumina/ în privirea mea/ numai cu un singur cuvânt/ mai spune-mi o dată «te iubesc»". Alte exemple de sentimente pure, exprimate simplu, percutant, fără urmă de preţiozitate, de încărcare inutilă, sunt în poemele *Numele tău* („Numele tău/ un izvor de apă vie/ din care-mi astâmpăr zilnic/ setea de viaţă."), *Tu eşti* („Tu eşti amintirea mea / visul invadat de frumos/ unde ramul de măslin/ aşteaptă să-ţi mângâie fruntea"), *Distanţe* („Între noi, într-o zi/ nu a mai fost decât un cântec/amestecat cu descântecul mării/ peste care în cercuri largi/ pluteau păsări albastre").

Astfel, sufletul, invadat de farmecul iubirii, devine o *catedrală albastră*: „(...) Să nu plângi/ trebuie să fii chiar fericită/ ţi-ai dorit atât de mult/ un fluture pe umărul stâng./ Este chiar lângă inima ta.// Da, şi eu văd desenele ciudate/ de pe aripile sale./ Probabil înseamnă ceva./ (...) Să nu plângi./ Voi zidi chiar în sufletul meu/ o catedrală albastră.// Visele rătăcite/ poate le va aduce înapoi/ însuşi Dumnezeu când/ va trece pe la casa Lui". O catedrală în care gândul iubirii devine rugăciune, ca în versurile: „Doar un gând/ către tine/ şi parcă Îl ating/ pe Dumnezeu/ cu vârful degetelor" (*Un gând*).

La celălalt pol, dragostea ca melancolie, incertitudine, uitare, îndepărtare, însingurare este relevată în poeme precum *M-ai uitat*, *O umbră* („Într-un târziu/fără să vreau,/ am să devin/ doar o umbră/ peste sufletul tău/ atât de drag mie"), *Ninsori* („Primul acord dăinuie încă/ prin labirinturi fără hotar/ şi peste chitara fără de strune/a început să ningă"), *Sinceritate* (vezi metafora „pomul iubirii uscat") sau în *Premoniţie* („Pasăre măiastră,/ te vei întoarce încă o dată/ cu o aripă frântă/ la culcuşul din inima mea...") şi *Sinceritate absolută* („Fără să mă vezi, într-o tăcere absolută/ mă sting ca lumina unei lumânări consumate").

Cum poezia este o trăire în spirit, o înaltă valenţă ce i-a fost dată sau spre care aspiră omul, cartea (ca şi volumul de faţă) nu e altceva decât un „semn că am trecut pe aici", un semn de existenţă în duh, care transcende timpul şi spaţiul, într-o altă dimensiune.

Daniela VARVARA

* Cronică la volumul de versuri ***La Midia***, de Ion Scarlat

Suplimint îngrijit de Virgil DIACONU

ARTE POETICE

■ Nr. 76
■ Iunie 2020
Cafeneaua literară

Ancheta Cafenelei literare

Poezia canonică românească

Prezenta anchetă își propune să obțină pe cât posibil un înțeles al termenului de „poezie canonică”, pentru ca în temeiul său să putem stabili poeții canonici români. Ancheta caută să răspundă la modul în care evaluăm poezia românească și, nu mai puțin, la felul în care aceasta a fost evaluată de mai mulți critici și poeți, într-unul dintre numerele *României literare*, care au publicat în paginile ei o *listă a poeților canonici români**. În acest sens sunt, de altfel, și întrebările de mai jos.

1. A apărut în *România literară* nr. 16/2019 „O listă canonică: 100 de poeți români în 100 de ani (1918-2018)”*, în care se cuprind 100 de poeți canonici ai perioadei deja precizate, conform evaluării făcute de 35 de critici și poeți de azi, chemați de către revista centrală a Uniunii Scriitorilor să își exprime punctul de vedere.

Vi se pare legitim să comentăm această listă canonică, sau comitem o impietate, un „sacrilegiu”?

2. Juriul anchetei *României literare:* George Ardeleanu, Adrian Alui Gheorghe, Mircea Bârsilă, Iulian Boldea, Ion Buzași, Dumitru Chioaru, Livius Ciocârlie, Al. Cistelecan, Gabriel Coșoveanu, Dan Cristea, Daniel Cristea-Enache, Victor Cubleșan, Vasile Dan, Mircea A. Diaconu, Gabriel Dimisianu, Gellu Dorian, Horia Gârbea, Gabriela Gheorghișor, Ioan Holban, Adrian Lesenciuc, Nicolae Manolescu, Mircea Mihăieș, Andrei Moldovan, Viorel Mureșan, George Neagoe, Eugen Negrici, Nicolae Oprea, Irina Petraș, Ion Pop, Vasile Spiridon, Alex Ștefănescu, Ioan Radu Văcărescu, Ștefan Vlăduțescu, Răzvan Voncu, Mihai Zamfir. Neîndoielnic, printre cei 35 de scriitori stabiliți să decidă componența listei canonice a poeziei românești se află și critici/scriitori de certă valoare. Dar sunt toți evaluatorii de aceeași valoare cu aceștia, așa încât judecățile lor să fie cât mai aproape de adevăr?

3. Ce însemnă pentru dv. „poet canonic”? Credeți că cei 100 de poeți ai listei sunt cu toții poeți canonici?

4. Cuprinde această listă canonică și poeți care nu merită să figureze în ea? Ce alți poeți ar fi meritat titlul de „poet canonic”? Ne puteți oferi câteva exemple de poeți supraevaluați de prezenta listă, dar și de poeți de valoare omiși de ea?

5. Credeți că peste aproximativ 20 de ani, când poeții și criticii generației 2000 vor pune probabil stăpânire, prin aceeași instituție, pe listele canonice ale literaturii române, lista canonică a poeților români întocmită de ei va semăna cu lista întocmită de criticii și poeții prioritar optzeciști de astăzi? Va mai păstra noua listă ceva din lista de acum?

6. Este mai bună această listă canonică decât altele, sau decât alte topuri poetice?

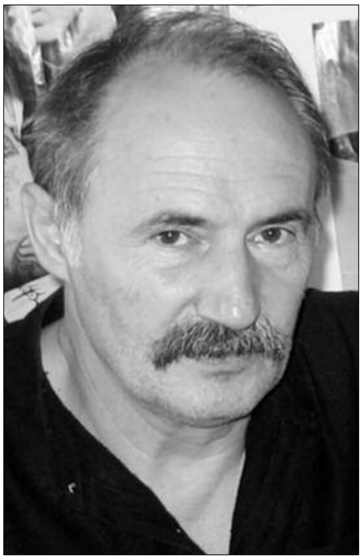
Anchetă realizată de
Virgil DIACONU

* O listă canonică: 100 de poeți români în 100 de ani (1918-2018)

Ion Minulescu (1908)
Aron Cotruș (1911)
Ion Vinea (1912)
Tristan Tzara (1912)
Ion Pillat (1912)
Adrian Maniu (1912)
George Bacovia (1916)
George Topîrceanu (1916)
Vasile Voiculescu (1916)
Nichifor Crainic (1916)
Lucian Blaga (1919)
Al. Philippide (1922)
Ilarie Voronca (1923)
Radu Gyr (1924)
Tudor Arghezi (1927)
Zaharia Stancu (1927)
Eugen Jebeleanu (1929)
Ion Barbu (1930)
B. Fundoianu (1930)
Dan Botta (1931)
Geo Bogza (1933)
Horia Stamatu (1934)
Ștefan Baciu (1935)
Gellu Naum (1937)
Emil Botta (1937)
Dimitrie Stelaru (1937)
Maria Banuș (1937)
Mihai Beniuc (1938)
Miron Radu Paraschivescu (1941)
Magda Isanos (1943)
Ion Caraion (1943)
Constant Tonegaru (1945)
Geo Dumitrescu (1946)
Nina Cassian (1947)
Radu Stanca (1947)
A. E. Baconsky (1951)
Florin Mugur (1953)
Ion Horea (1956)
Nicolae Labiș (1956)
Ion Gheorghe (1957)
Grigore Vieru (1957)
Gheorghe Tomozei (1957)
Petre Stoica (1957)
Nichita Stănescu (1960)
Cezar Baltag (1960)
G. Călinescu (1963)
Constanța Buzea (1963)
Ion (Ioan) Alexandru (1964)
Marin Sorescu (1964)
Ana Blandiana (1964)
Constantin Abăluță (1964)

Ștefan Aug. Doinaș (1965)
Gabriela Melinescu (1965)
Adrian Păunescu (1965)
Nicolae Prelipceanu (1966)
Leonid Dimov (1966)
Ion Pop (1966)
Ovidiu Genaru (1966)
Mircea Ciobanu (1966)
Dan Laurențiu (1967)
Ileana Mălăncioiu (1967)
Nora Iuga (1968)
Cezar Ivănescu (1968)
Sorin Mărculescu (1968)
Virgil Mazilescu (1968)
Mircea Ivănescu (1968)
Gheorghe Grigurcu (1968)
Alexandru Miran (1969)
Angela Marinescu (1969)
Emil Brumaru (1970)
Daniel Turcea (1970)
Mihai Ursachi (1970)
Mircea Dinescu (1971)
Ion Mircea (1971)
Dinu Flămând (1971)
Adrian Popescu (1971)
Dorin Tudoran (1973)
Gabriel Chifu (1976)
Vasile Dan (1977)
Liviu Ioan Stoiciu (1977)
Șerban Foarță (1978)
Traian T. Coșovei (1978)
Eugen Suciu (1979)
Arcadie Suceveanu (1979)
Mircea Cărtărescu (1980)
Aurel Pantea (1980)
Ioan Moldovan (1980)
Matei Vișniec (1980)
Nichita Danilov (1980)
Marta Petreu (1981)
Mariana Marin (1981)
Ion Stratan (1981)
Ion Mureșan (1981)
Florin Iaru (1981)
Alexandru Mușina (1984)
Cristian Popescu (1987)
Marian Drăghici (1988)
Viorel Padina (1991)
Ioan Es. Pop (1994)
Horia Gârbea (1996)

VIRGIL DIACONU



O INCURSIUNE ÎN CANONUL LITERAR

După cum înțelegem – sau nu înțelegem – noțiunea de *canon poetic*, așadar de *concept poetic estetic* sau *artă poetică estetică a poeziei* (iată deja un înțeles!), putem să răspundem – corect sau incorect (eronat) – la întrebarea „ce este poezia canonică românească?", sau „care sunt poeții canonici români?"

Asupra noțiunii de *canon literar*, mai precis a noțiunii de *canon literar occidental*, a reflectat, între alții, criticul și profesorul universitar american Harold Bloom, în volumul său *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor*, despre care voi discuta mai jos, în eseul „*Canonul anxietăţii influenţelor literare* sau *Canonul literar occidental bloomian*". Din canonul literar prezentat de criticul american se poate deduce, firește, și *canonul poetic occidental*, evident, așa cum l-a înțeles Bloom.

Parcurgând eseul despre cartea lui Harold Bloom, orice cititor al prezentei anchete își poate forma o idee cu privire la canonul literar occidental și, mai ales, își poate confrunta propriul înțeles cu înțelesul pe care Bloom îl acordă canonului literar. Și, fie că va accepta sau va respinge spiritul canonului literar teoretizat de către criticul american, cititorul își va da seama mai bine de complexitatea problemei abordate și de responsabilitatea estetică pe care o are el însuși atunci când evaluează poezia.

CANONUL ANXIETĂŢII INFLUENŢELOR LITERARE sau CANONUL LITERAR OCCIDENTAL BLOOMIAN

Volumul *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor* (1), al criticului şi profesorului universitar american Harold Bloom, editat în anul 1994 şi tradus la noi în 1998, urmăreşte să afle ce înseamnă, ce este literatura occidentală, mai precis care este *conceptul*, *arta poetică* sau *canonul literar occidental*. Prin literatura occidentală Bloom înţelege literatura occidentală clasică, literatura occidentală modernă şi literatura occidentală „post"-modernă, deşi acest triplu obiect literar nu este specificat ca atare, ci doar subînţeles în cartea criticului.

Problema canonului s-a pus încă din antichitate, când s-a vorbit îndeosebi de canonul religios, dar şi de canonul literar. Mult mai târziu, în anul 1948, criticul şi filologul german Ernst Robert Curtius abordează literatura din perspectiva *canonului literar*. În cartea *Literatura modernă şi Evul Mediu latin* (2), alături de noţiunile de „canon", „canon religios", „lista (canonul) sfinţilor (= canonizarea)", „canon biblic", „canon teologic", „canon şcolar medieval", criticul întrebuinţează în mod curent şi noţiunile de „canon de autori", „canon literar", „canonul redus al tragediei", „canon modern", în sensul de canon modern al literaturii. Deja în domeniul filologiei, noţiunea de canon fusese introdusă de către David Ruhnken (1723-1798), deci cu aproape două secole înainte, ne spune Curtius (ib., nota 1, p. 296), recunoscându-şi în acest fel, în

mod discret, predecesorul modern al acestui tip de abordare.

În continuare, îmi propun să prezint canonul literar creator occidental, aşa cum îl înţelege Bloom de-a lungul studiului său, şi, totodată, să îmi pun întrebări asupra temeiniciei sale teoretice şi practice.

Stranietatea şi anxietatea – principiile estetice ale canonului literar occidental bloomian

Atât din cele două minisecţiuni teoretice de la începutul cărţii *Canonul occidental*, cât şi din ampla secţiune dedicată analizei operelor a 26 de scriitori canonici, aleşi de critic, ne dăm seama că Bloom discută literatura, mai precis literatura de la începuturi şi până astăzi, deci toate genurile literare, în funcţie de două principii *estetice* constitutive: *stranietatea* şi *anxietatea*.

Cercetând şi judecând operele literare în temeiul acestor două principii estetice constitutive, criticul de la Yale acuză „îndepărtarea de estetic", „fuga de estetic sau reprimarea lui" de către „Şcoala Resentimentului", şcoală reprezentată de critica şi mediile universitare americane. Dar, în general, Bloom apără principiile estetice ale literaturii faţă de toţi aceia care apreciază şi canonizează operele literare în temeiul unor criterii exterioare literaturii – politice, etnice, sexuale, geografice, sociologice, istorice, filozofice, ideologice, etice, religioase, psihanalitice etc.

Stranietatea, primul principiu creator de literatură

Primul principiu creator de operă literară este *stranietatea*. Fiecare operă de valoare, indiferent de epoca în care a fost scrisă, spune Bloom, are „noutatea şi stranietatea ei", iar atunci când o citeşti

> „ai senzaţia întâlnirii cu ceva străin, mai curând o uimire nefirească decât o împlinire a aşteptărilor." (ib., p. 6).

Stranietatea este definită de Bloom ca fiind

„un fel de originalitate, care ori nu poate fi asimilată, ori ne asimilează ea pe noi în aşa măsură încât nu ne mai apare ca stranie." (ib., p. 6).

Dar la ce se referă totuşi stranietatea? La ideile operei, la expresia ei, la referinţa operei literare, la viziune, lexic, frazare, muzicalitate, la personaje? Pentru că Bloom nu face precizări în acest sens, apreciez că ceea ce ne apare drept straniu, aşadar inedit, imprevizibil, neobişnuit, miraculos, în opera literară, este (mai cu seamă) ceea ce se întâmplă la nivel ideatic. Stranii sunt *ideile* literaturii, idei care se constituie ca viziune asupra realităţii, a existenţei. Stranii sunt ideile, deci viziunea literară pe care aceste idei o conturează.

Pe de altă parte, Bloom nu vede în stranietate doar un element esenţial, canonic al operei literare, ci şi un *criteriu* al canonizării operelor:

> „Stranietatea, după cum continuu să descopăr, este o primă cerinţă pentru intrarea în canon." (ib., p. 231).

Aşadar, în *canonul* (*lista*) *de opere literare fundamentale* nu intră decât operele stranii, inedite, imprevizibile. Stranietatea este un principiu estetic, iar funcţionarea ei ca un criteriu *critic* al canonizării operelor literare este cât se poate de legitimă, pentru că principiile estetice (canonice) de *creare* a operelor *literare* sunt totodată şi principii critic-estetice de *evaluare* şi *canonizare* a operelor literare.

Anxietatea, al doilea principiu creator de literatură

În viziunea lui Bloom, cel de-al doilea principiu estetic creator de operă literară este *anxietatea*. Ca principiu estetic (canonic) făuritor de operă literară, anxietatea are pentru criticul american, mai întâi, înţelesul de *nelinişte*, *tulburare afectivă* sau *tensiune afectivă*. Înţeleasă astfel, anxietatea este proprie tuturor operelor literare:

„o poezie, un roman sau o piesă de teatru adună în ele toate *tulburările* omenirii, printre ele şi teama de moarte (...)." (ib., p. 18, s. m.).

Prin piesele lui Shakespeare, de exemplu, „sute de milioane de oameni (...) se confruntă cu propriile lor *spaime*, *fantasme* (...)." (ib., p. 35, s. m.).

După cum se vede, *anxietatea* proprie operei literare (literaturii) este un nume nou pentru lucruri vechi, pentru că estetica literară a vorbit în repetate rânduri, din Antichitate şi până astăzi, despre *sentimentele*, *lirismul* sau *emoţiile* pe care opera literară le comunică şi trezeşte în noi. Literatura pune în pagină mişcări sufleteşti-spirituale, şi prin aceasta ea dă atenţie în mod special sufletului nostru. Anxietăţile, tulburările, spaimele despre care vorbeşte Bloom sunt tocmai astfel de mişcări sufleteşti, de tensiuni sufleteşti.

Criticul american recunoaşte importanţa anxietăţii – înţeleasă ca nelinişte, tulburare afectivă, tensiune afectivă, lirism – şi vede în mod clar în ea un principiu estetic al operei literare:

> „operele literare de succes sunt aducătoare de anxietate, nu un antidot pentru ea." (ib., p. 34).

Şi fiind un principiu creator de literatură, anxietatea este totodată un principiu evaluator, în sensul că evaluarea operelor literare se face în temeiul acestui principiu, aşa cum se face şi în temeiul principiului literar anterior, stranietatea.

Poetica „anxietatea influenţelor"

Bloom include cele două principii estetice – stranietatea şi anxietatea – teoriei sale centrale, numită „anxietatea influenţelor", de fapt „anxietatea influenţelor literare", care se referă la modul efectiv în care scriitorul îşi construieşte, *creează* opera. Anxietatea influenţelor literare este, aşadar, conceptul (canonul) în temeiul căruia scriitorul îşi creează opera literară, este *canonul* (*conceptul*) *creator de operă literară*, este *arta poetică a literaturii*. Tocmai despre această artă poetică vom discuta în continuare.

Ideea criticului american este aceea că atunci când îşi creează opera, scriitorul se lasă *influenţat* cu bună ştiinţă de operele literare ale marilor scriitori predecesori:

> „O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influenţelor literare." (ib., p. 10).

Şi, de vreme ce opera canonică puternică „nu poate exista în afara procesului influenţelor literare", influenţele literare constituie chiar regula, chiar norma de construire, de creare a operei literare, de orice gen ar fi ea. Şi Bloom continuă în aceeaşi idee:

> „Poezii, nuvele, romane şi piese de teatru apar ca răspuns la alte poezii, nuvele, romane şi piese de teatru anterioare (...)." (ib., p. 11).

Noile opere literare se constituie, aşadar, ca *răspuns*, ca *replică* la operele scriitorilor predecesori de care scriitorul se lasă influenţat.

Criticul mai precizează că „influenţarea (...) înseamnă întotdeauna *interpretare*." (ib., p. 23, s. m.). Bloom chiar insistă în câteva rânduri asupra faptului că noile opere literare sunt interpretări ale operelor literare aparţinând unor scriitori predecesori:

> „Orice operă literară importantă este o lectură creativ-greşită şi o *interpretare greşită* (s. m.) a unui text precursor (sau a mai multora)." (ib., p. 11).

„Interpretarea greşită" a operelor scriitorilor predecesori este, cumva, chiar *originalitatea* noului scriitor. Iar noul scriitor trebuie musai să fie original în interpretarea operelor precursoare, dacă vrea să fie socotit un „scriitor puternic", adică un scriitor de valoare. Scopul unui „scriitor puternic" este, aşadar, (şi) acela de a înlătura

> „greutatea apăsătoare a vechilor realizări literare, astfel ca *originalitatea* (s. m.) să nu fie înăbuşită înainte de a se manifesta. Marea scriere este întotdeauna o *rescriere* sau un *revizionism* şi se bazează pe o lectură ce face loc sinelui (...)" (ib., p. 13, s. m.)

noului autor, deci originalităţii lui, care este „interpretarea greşită" a operelor de care scriitorul este influenţat.

Legând toate aceste idei, pot să obţin, în fine, *poetica anxietăţii influenţelor*, pe care o mai pot numi şi *canonul anxietăţii influenţelor literare* sau *poetica lui Bloom*. Astfel, înţeleg că opera literară – opera modernă şi probabil cea postmodernă – se naşte prin *interpretarea* greşită *a operelor literare ale scriitorilor predecesori, de care mă las influenţat*. Eu îmi creez opera prin interpretarea greşită sau *originalizarea* (fie-mi îngăduit acest termen!) operelor marilor scriitori predecesori, prin *rescrierea originală*, prin *revizuirea* unei substanţe literare predecesoare străine, de împrumut. Interpretarea greşită, revizionismul sau „rescrierea" operelor literare predecesoare de care scriitorul se lasă influenţat constituie *poetica* (*poietica*) sau *canonul* „anxietăţii influenţelor literare", canonul literar creator de literatură sau poetica lui Bloom.

De ce poartă această poetică numele de „*anxietatea* influenţelor", şi nu „*interpretarea* influenţelor", cum ar fi mai potrivit şi mai clar? Pentru că scriitorul suferă de un complex, crede Bloom, şi anume de complexul „anxietăţii influenţelor": deşi scriitorul este cucerit, sedus de influenţele literare, aşadar de operele literare ale predecesorilor, seducţia exercitată de aceste opere se transformă în *resentiment*, în anxietate, într-o tulburare care îl determină pe noul scriitor să deformeze înţelesul operelor model, să le interpreteze greşit... Centrată pe influenţele literare, poetica anxietăţii influenţelor a lui Bloom este un fel de poetică textualistă motivată psihologic.

Tot ceea ce înseamnă literatură de valoare sau estetică, deci „operă canonică puternică", este rezultatul poeticii numite „anxietatea influenţelor literare", crede teoreticianul american.

Dar întrebarea care stăruie aici este următoarea: dacă scriitorul urmăreşte să creeze o operă originală, pentru ca în acest fel să fie un scriitor puternic sau de valoare, după cum spune Bloom, atunci de ce nu creează el în mod direct o operă literară originală, deci de ce are el nevoie să preia influenţele exercitate de opere literare predecesoare? Chiar să fie marii scriitori atât de lipsiţi de talent, încât să fie determinaţi să apeleze la influenţele literare exercitate de către scriitorii predecesori sau contemporani?! Chiar acesta să fie scriitorul?! Unul care pândeşte operele altor scriitori şi bibliotecile, pentru a-şi extrage din ele substanţa, informaţia, emoţia, viziunea?!

Anxietatea influenţelor literare şi continuitatea tradiţiei

Ce înţelege Bloom, mai exact, prin „operele scriitorilor predecesori", prin „vechile realizări literare" sau „textele precursoare" pe care noul scriitor le interpretează pentru a-şi crea opera?

> „Milton, ca şi Chaucer, Spenser şi Shakespeare înaintea lui, sau ca Wordsworth după el, a depăşit pur şi simplu tradiţia, *subsumând*-o. Acesta este cel mai puternic test al canonicităţii." (ib., p. 26, s. m.).

Tradiţia se află, aşadar, înainte de Milton, Chaucer, Spenser, Shakespeare sau Wordsworth, iar cel mai puternic test al canonicităţii, deci al modului estetic în care se creează noua operă literară, adică opera literară *modernă*, constă în faptul că această operă „depăşeşte" tradiţia prin *subsumarea ei*. Tradiţia literară rămâne, într-un fel, prezentă în opera literară modernă, pentru că

„(...) originalitatea [operei moderne, p.m.] trebuie să se îmbine cu moştenirea [tradiţia, p. m.]" (ib., p. 14),

pentru că mari scriitori moderni sunt doar aceia care „(...) fac *legătura* dintre marii înaintaşi şi marii urmaşi" (ib., p. 407, s. m.), sunt doar aceia care „perpetuează canonul" înaintaşilor, deci canonul literaturii tradiţionale, spune Bloom. Literatura tradiţională *se continuă* astfel în noua literatură, în literatura modernă. Marii scriitori moderni, cei care instituie literatura modernă şi canonul literar modern, perpetuează greşit-original literatura tradiţională... Şi tot ei, marii scriitori moderni, transmit, prin interpretarea greşit-originală, canonul tradiţional clasic-modern literaturii viitoare.

În concluzie, conform poeticii „anxietatea influenţelor" elaborate de Bloom, opera literară modernă este creată prin interpretarea greşită, originală a marilor opere care constituie tradiţia literară, iar operele create în

acest fel manifestă două mari trăsături estetice: *stranietatea* şi *anxietatea* (*tensiunea afectivă*, *emoţia*, *lirismul*), care trebuie să aibă o altă configuraţie decât stranietatea şi anxietatea tradiţionale.

Noua literatură se face din vechea literatură, cartea nouă, din cărţile vechi. Bloom vrea să demonstreze în acest fel *continuitatea* literaturii tradiţionale şi a principiilor ei fundamentale – stranietatea şi anxietatea – în noua literatură (modernă şi postmodernă) şi respinge existenţa rupturii dintre spiritul tradiţional (clasic) şi cel modern.

Ideile lui Bloom cu privire la crearea/fabricarea operei literare sunt foarte apropiate de cele ale poetului şi criticului T.S. Eliot, care mărturiseşte în eseul *A-l critica pe critic* (revista *Tribuna*, nr. 238, august 2012, traducere de Virgil Stanciu), scris la maturitate (1961), că el s-a format ca poet în urma *influenţelor* venite, pe de o parte, de la unii poeţi-dramaturgi „contemporani lui Shakespeare", deci „tradiţionali", iar pe de altă parte, de la unii poeţi moderni, precum Jules Laforgue sau poeţii dramatici Marlowe, Webster, Tourneur, Middleton şi Ford, pe care criticul îi recunoaşte drept „mentori"! Iată de pildă ce spune Eliot în eseul abia numit cu privire la poeţii-dramaturgi „contemporani lui Shakespeare" care l-au influenţat:

> „De la aceşti dramaturgi minori învăţasem eu ceva, formându-mă ca poet; de ei (...) îmi fusese stimulată imaginaţia; de ei îmi fusese educat simţul ritmului; din ei îmi hrănisem emoţiile."

Dar Eliot extinde această artă poetică personală şi face din ea o poetică generală, deci el susţine că, în general, operele literare moderne se creează tocmai prin influenţele exercitate de Tradiţie. În eseul *Tradiţia şi talentul individual* (1963), Eliot numeşte această Tradiţie „gândire europeană".

Pentru a sublinia rolul influenţelor în crearea literaturii moderne în sens larg, Eliot distinge în eseul său între *influenţe* şi *imitaţie*, opinând că „influenţa poate fecunda, în timp ce imitaţia – în special imitaţia involuntară – nu poate decât steriliza." (ib.).

În ceea ce îl priveşte pe Bloom, acesta preia de la Eliot ideea influenţelor exercitate de Tradiţie şi face din ea teoria „anxietăţii influenţelor" literare. După cum se vede, nu doar operele literare se fac din opere literare predecesoare, ci şi teoriile literare, artele poetice.

Critica poeticii anxietatea influenţelor

Poetica „anxietatea influenţelor", aşadar poetica prin care scriitorul modern/postmodern îşi creează opera prin interpretarea greşită a operelor literare ale marilor scriitori tradiţionali, constituie teoria centrală a lui Bloom. Lansată de critic încă din anul 1973, sub numele de *The Anxiety of Influence* (Oxford, University Press, New York), această teorie este preluată în *Canonul occidental*, unde joacă rolul esenţial.

Cum înţelegem totuşi influenţele tradiţionale din care, în concepţia lui Bloom, se construieşte, se creează literatura moderă? Să fie vorba despre influenţa exercitată de spiritul comun al operelor tradiţionale, de fiinţa estetico-literară a acestora, aşadar de canonul lor estetic, sau este vorba despre influenţa exercitată de operele tradiţionale estetice concrete, particulare, individuale?

> „Poezii, nuvele, romane şi piese de teatru apar ca răspuns la alte poezii, nuvele, romane şi piese de teatru anterioare (...)." (1, p. 11),

spune Bloom. Crearea noilor opere este influenţată, aşadar, de opere literare predecesoare concrete. Iată şi câteva exemple în acest sens. Romanul modern *Ulise* al lui Joyce şi piesa postmodernă *Sfârşit de partidă* a lui Beckett evocă, în mod diferit, *Hamletul* lui Shakespeare, crede Bloom. „Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shelley, Rossetti, Yeats, Joyce, Pound, Eliot, Borges, Stevens, Beckett (...) îl au pe Dante în comun, dar e un Dante în douăsprezece versiuni, în viaţa sa poetică de apoi." (ib., p. 67). *Paradisul pierdut* al lui Milton, „cel mai mare poet de limbă engleză", a fost puternic influenţat de piesele lui Shakespeare *Othello* şi *Macbeth*, dar şi de Vergiliu şi de spiritul profetic al Bibliei. „T.S. Eliot, un critic minor în comparaţie cu Johnson, a devenit un poet mare revizuindu-i pe Tennyson şi Whitman în *Ţara pustie*" (ib., p. 157), iar în partea a doua a poemului dramatic *Faust*, Goethe „îi parodiază pe Homer şi pe tragicii atenieni" (ib., p. 186). Şi aşa mai departe...

Din toate aceste exemple înţelegem că operele care influenţează crearea noilor opere sunt atât tradiţionale (clasice), cât şi moderne, de vreme ce scriitorii din care Eliot îşi trage substanţa poetică a poemului *Ţara pustie* sunt moderni... Şi atunci, în spiritul gândirii lui Bloom, poate că este mai corect să spunem că noua operă literară este consecinţa interpretării greşit-originale a operelor literare *predecesoare* (*tradiţionale* şi *moderne*) *concrete*.

După cum gândeşte criticul-estetician american, înţelegem că opera literară modernă nu îşi extrage substanţa din marea realitate, din existenţa celorlalţi, din viaţa omului în general, din existenţa umană, din experienţa de viaţă a autorului, ci din operele literare ale scriitorilor predecesori, din literatura predecesoare: opera literară modernă se hrăneşte din operele literare tradiţionale/moderne, din rafturile bibliotecilor, ea fiind în acest fel *operă modernă livrescă* cu puternice valenţe tradiţionale.

Aşa crede şi încearcă să ne convingă Bloom că se creează marea literatură, literatura autentică. Dar aceasta este opinia unui critic care nu înţelege, de fapt, cum se creează în mod real şi autentic literatura contemporană de valoare... Pentru că eu, ca scriitor autentic, nu am nevoie nici să împrumut, nici să interpretez greşit operele altor scriitori, deci ideile, tulburările şi viziunile din opera altor scriitori, pentru că eu am *propriile* idei, tulburări şi viziuni! Pentru că eu deja mustesc de obsesiile, dramele, angoasele şi viziunile mele. Ideile-sentimente, sentimentul dragostei, al singurătăţii, al înstrăinării, al bucuriei, teama, suferinţele morale, frica de moarte, catastrofele existenţiale, visurile, obsesiile, încântările şi revoltele, toate acestea există tensionat în mine, iar eu sunt invadat şi oarecum stăpânit de aceste trăiri şi, drept urmare, nu am nicio motivaţie să le caut în afară, deci în operele altor scriitori, pentru a-mi construi din ele propria operă literară. Ele există în mine, şi pentru că există presant în mine, ele îşi caută expresia literară! Literatura pe care o fac este tocmai punerea în pagină, prin arta poetică pe care o stăpânesc, prin genul literar pe care îl practic, a unei informaţii interioare complexe – existenţiale, afectiv-emoţionale, poetice,

spirituale –, a viziunii mele. Orice scriitor de valoare sau autentic contrazice, prin *creativitatea sa*, teoria împrumuturilor sau a anxietăţii influenţelor literare.

Opera literară pe care o creez nu este o colecţie de idei, stări şi sentimente ce nu-mi aparţin, de idei şi trăiri extrase din operele scriitorilor predecesori şi „interpretate greşit". Eu nu creez *variante* ale operelor scriitorilor predecesori, oricât de mult i-aş aprecia pe aceştia. Ca scriitor *autentic*, eu nu interpretez textele literare ale altor scriitori, ci realitatea, existenţa umană, propriile trăiri! Scriitorul autentic nu interpretează, nu reciclează operele literare ale predecesorilor, el nu este nicidecum o fabrică de *reciclat* literatura – el *creează* literatura. Opera literară este creaţia trăirilor şi a imaginaţiei *mele*, a daimonului meu, deci a duhului meu inspirat, care prelucrează estetic (canonic) prin limbaj atât o substanţă afectiv-intelectuală proprie, cât şi existenţa, realitatea. Dacă eu însumi nu am ceva de spus, ce sens are să împrumut din operele literare predecesoare viziunile, dramele, bucuriile şi tristeţile acestora?

Poetica lui Bloom îmi apare ca fiind o poetică *artificială*, falsă, pentru că ea înlocuieşte viziunea artistică asupra referentului ontologic – realitatea, existenţa, lumea, propriile trăiri – cu interpretarea greşită a unor opere literare predecesoare. Conform poeticii lui Bloom, literatura creată în modernitate şi în postmodernitate ar fi să fie o *reciclare*, o *replică*, o *variantă*, o *pastişă* a literaturii predecesoare, aşadar o literatură *livrescă*.

Deşi Bloom ne asigură că poetica anxietăţii influenţelor literare este poetica „scriitorilor puternici" sau de valoare, ea le aparţine mai degrabă autorilor *minori*, celor lipsiţi de imaginaţie şi forţă creatoare, autori care tocmai pentru că sunt lipsiţi de imaginaţie şi forţă creatoare, de viziuni puternice, îşi fabrică opera în mod artificial, prin interpretarea şi imitarea modelelor literare predecesoare.

Poetica anxietăţii influenţelor literare pe care o propune şi apără Bloom se aseamănă cu un program social pentru scriitorii săraci, pentru că fiecare scriitor lipsit de imaginaţie şi de nerv poetic primeşte de la Bloom dreptul de a-şi lua o felie din averea literară a umanităţii şi de a-şi face din ea, prin interpretarea greşită şi reciclarea acesteia, „propria operă", „propria literatură". Cartea de versuri postmoderniste *Levantul* a românului Mircea Cărtărescu, a cărei normă de construcţie constă în interpretarea, imitarea, parodierea şi pastişarea poeziei câtorva poeţi români şi străini predecesori, poate să ilustreze exemplar poetica anxietăţii influenţelor literare propusă de către Bloom sau poetica influenţelor, a lui Eliot. O ilustrare care este fără niciun câştig pentru literatură şi care demonstrează precaritatea conceptului, a canonului anxietăţii influenţelor literare, al lui Bloom.

De câteva zeci de ani, o bună parte a literaturii contemporane este concepută prin reciclarea literaturii predecesoare; operele literare de azi se fac din operele literare de ieri, aşa cum în momentul ei de criză literatura tradiţională era produsă prin *imitarea* operelor scriitorilor recunoscuţi şi recomandaţi de tradiţia literară. Pentru poetica tradiţională sau clasică, „«literatură» = produs al culturii literare", spune Adrian Marino în *Dicţionar de idei literare* (3, p. 342). O parte din literatura contemporană este şi ea un *produs al culturii literare*, ne face să înţelegem Bloom.

Propunând o poetică al cărei obiectiv este acela de a crea opere moderne prin reciclarea literaturii tradiţionale, ne putem întreba dacă nu cumva Bloom apără o cauză deja pierdută, pentru că marele efort al scriitorilor moderni, începând cu romanticii, a fost tocmai acela al *ruperii* de literatura clasică şi de poetica clasică, adică de acea poetică ce le cerea scriitorilor în mod imperativ să imite operele „celor vechi" (operele clasice) canonizate şi recomandate de tradiţie.

Aşadar, în timp ce scriitorul modern *autentic* are drept obiectiv ruperea de operele clasice şi de canonul lor, deci respingerea influenţelor tradiţionale şi, totodată, exprimarea valorilor şi principiilor creatoare ale modernităţii, Bloom se întoarce prin poetica anxietatea influenţelor la operele tradiţionale şi la poetica tradiţională ce a osificat literatura prin imitarea operelor „celor vechi".

Credinţa lui Bloom în faptul că noii scriitori îşi creează operele prin influenţe literare, deci prin imitarea operelor tradiţionale predecesoare, este atât de puternică, încât ea „evoluează" până la *pastişă* şi *plagiat*. Exemplul dat de Bloom în acest sens este Shakespeare, scriitorul care „înţelesese că literatura şi plagiatul sunt greu de separat" (1, p. 62). Pentru Bloom, Shakespeare era un plagiator! Un plagiator care, dacă este socotit de critic „cel mai mare scriitor al tuturor timpurilor", înseamnă că este şi cel mai mare plagiator al tuturor timpurilor. Shakespeare ne oferă chiar modelul plagiatorului în literatură, iar de aici se înţelege că nu poţi fi un mare scriitor, dacă nu eşti un mare plagiator... Cam în acest fel gândeşte criticul american că se poate ajunge scriitor important: prin tehnica plagiatului. Plagiatul este ridicat de către Bloom la nivel de poetică, deci de canon literar creator...

Prin susţinerea apăsată a influenţelor literare, a reciclării şi a plagiatului, Bloom îi transformă pe scriitori, pe marii scriitori – Kafka, Proust, Borges, Cervantes, Dante, Milton, Wordsworth, Whitman, Shakespeare, Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Dostoievski, Marquez, Dos Passos, Becket etc. –, în creatori *epigonici* şi chiar în *plagiatori*: marea literatură ar fi să fie interpretarea greşită a literaturii predecesoare şi chiar un plagiat, spune, în esenţă, Bloom. Cartea modernă se face din cărţile clasice, literatura modernă este o literatură livrescă.

Te şi întrebi dacă universitarul de la Yale, care pentru a-şi demonstra teoria influenţelor literare îşi transformă studiul asupra operelor scriitorilor canonici în operă de detectivistică literară, nu urmăreşte cumva să-i umilească pe marii scriitori şi să ne inducă ideea că literatura semnificativă a lumii este *un şir de plagiate inteligent ajustate*, *cosmetizate*, *personalizate*, *originalizate*!

Dar scriitorul care îşi produce opera conform poeticii „anxietatea influenţelor", deci prin interpretarea greşită a operelor literare predecesoare, este un *interpret*, un *revizionist*, un *reciclator*, un *plagiator*, pentru care *frauda literară ţine loc de imaginaţie, sensibilitate şi forţă creatoare*. Scriitorul închipuit de Bloom nu este un scriitor-creator, ci un *re*scriitor. Marea literatură modernă este, în concepţia lui Bloom, literatura predecesoare (tradiţională) *re*scrisă şi interpretată greşit, este o pastişă, un plagiat, este o literatură în mod inevitabil livrescă, reciclată.

Pentru Bloom şi poetica lui nu există decât *opere create din alte opere*: operele literare „originale" ale modernităţii, dar şi cele ale postmodernităţii, sunt create din operele predecesoare sau contemporane lor. Dar

operele de început ale trecutului, operele model originare, cum au fost create, de vreme ce acestea nu au mai avut înaintea lor alte opere exemplare din care să fie create?! Tocmai cu privire la modul în care au fost create operele model, deci operele excelenţei, poetica lui Bloom nu ne spune şi nici nu poate să ne spună nimic, pentru că poetica „anxietatea influenţelor" nu se poate aplica operelor literare tradiționale exemplare.

Prin legitimarea critic-teoretică a influenţelor, deci a interpretării şi plagiatului operelor predecesoare, Bloom *mistifică*, *falsifică actul creator de literatură*, deci modalitatea autentică prin care este creată opera literară de valoare şi, de aici, el falsifică însuşi înţelesul operei literare. Legitimând poetica falsă a influenţelor literare, ajungi să îi apreciezi şi canonizezi pe imitatori şi plagiatori şi, totodată, să îi ignori pe scriitorii originali şi autentici. Or, asta înseamnă a evalua operele literare pe dos. Vezi, în literatura română, canonizarea „poeziei" lui Mircea Cărtărescu, care a reciclat-pastișat în volumul de versuri clasice *Levantul* (1990) o bună parte a poeziei românești și câțiva dintre poeții străini.

Mai degrabă eficiente în actul de creaţie literară sunt *frica și fuga de influenţele literare*, *respingerea* influenţelor literare, de oriunde acestea ar veni. Pentru scriitorul autentic „influenţele" nu pot veni decât dinspre realitate, existenţă, dinspre lumea în care trăieşte şi propriile trăiri, aşadar dinspre ceea ce nu este literar, care constituie pentru el sursa creaţiei, substanţa autentică pe care imaginaţia creatoare, viziunea scriitorului o prelucrează, o interpretează artistic, transformând-o în operă literară, în literatură.

Canonul operei literare şi canonul de opere al culturii scrise

Atât cele două scurte secţiuni teoretice de la începutul cărţii *Canonul occidental*, cât şi studiul propriu-zis (peste 350 de pagini) dedicat operelor a 26 de scriitori de primă mărime, deci canonici, ne arată că obiectul cercetării criticului american îl reprezintă *operele literare canonice* şi că tocmai din opere de acest fel, deci canonice, estetice sau de valoare, criticul american extrage conceptul (canonul) operei literare occidentale; canon pe care Bloom îl vede ca fiind constituit din cele două mari principii – stranietatea şi anxietatea (lirismul, tensiunea afectivă).

Pe de altă parte, în cea de a patra şi ultima secţiune a cărţii sale, Bloom ne prezintă *lista operelor literare fundamentale* sau *canonul de opere literare occidentale fundamentale*, aşadar lista cu numele operelor pe care el le socoteşte exemplare, canonice.

Însă dacă privim lista aceasta, de 29 de pagini, care cuprinde titlurile celor mai importante opere din creaţia a peste 850 de autori occidentali, observăm că ea este compusă din trei tipuri diferite de opere: (1) opere ce aparţin *literaturii*, aşadar celor trei mari genuri literare (poezia, proza, dramaturgia/comedia), opere biografice, opere memorialistice, (2) opere care aparţin unor *genuri cvasiliterare*, în care intră opere de teorie sau estetică literară şi opere de critică literară, și (3) opere de factură *extraliterară*, precum operele religioase, morale, filozofice, istorice, sociologice, geografice şi chiar psihanalitice... De aceea, pot spune că toate aceste opere – cele literare, cvasiliterare şi extraliterare – nu compun canonul de opere *literare*, ci canonul *culturii scrise*.

Ce face, aşadar, Bloom? După ce în primele trei secţiuni ale cărţii sale analizează operele *literare* şi extrage din ele *canonul literar*, deci conceptul constitutiv de *literatură occidentală*, compus, în concepţia sa, din cele două principii fundamentale, stranietatea şi anxietatea (lirismul, tensiunea afectivă), în ultima parte a cărţii el ilustrează *acest* concept/canon al operei literare atât cu opere *literare*, cât şi cu opere *cvasiliterare* şi *extraliterare*, când logic şi necesar ar fi fost ca el să ilustreze canonul (conceptul) literar doar cu operele *literare*, care sunt singurul tip de opere care pot exprima acest canon.

Dar Bloom amestecă cu bună ştiinţă în lista sa canonică operele literare fundamentale sau canonice cu operele cvasiliterare şi extraliterare, pentru că el consideră că operele cvasiliterare şi extraliterare au *și ele* caracteristici estetice... Aşadar, criticul afirmă că în lista/canonul de opere literare occidentale fundamentale se pot cuprinde atât opere literare estetice, cât şi

> „(...) acele scrieri religioase, filozofice, istorice şi ştiinţifice care dovedesc valenţe estetice considerabile." (ib., p. 413).

Dar problema este că operele psihanalitice, religioase, filozofice, istorice, ştiinţifice etc. *nu* „dovedesc valenţe estetice considerabile"; şi tocmai pentru că nu dovedesc calităţi sau „valenţe estetice considerabile", ele au primit numele de opere psihanalitice, religioase, filozofice, istorice, ştiinţifice etc., iar nu numele de opere literare... Aşadar, aceste opere cvasiliterare şi extraliterare *nu* pot fi considerate opere literare estetice, chiar dacă o operă religioasă precum *Biblia*, de exemplu, are în cuprinsul ei cărţi literare (*Psalmii*, *Ecclesiastul*, *Cântarea cântărilor*, *Cartea lui Iov*, *Plângerile lui Ieremia*, *Pilde*), pasaje şi poeme care prezintă calităţi literare evidente. Dar *Biblia* nu poate fi socotită o carte literară în sine, în întregul ei, pentru că ea este compusă atât din câteva cărţi literare, cât și dintr-o majoritate de cărţi neliterare.

Fără îndoială, cartea *Canonul occidental*, a lui Harold Bloom, manifestă această *neconcordanţă*: operele din *lista canonică* (cea de a patra secţiune a cărţii) nu ilustrează, toate, canonul literar, conceptul literar constitutiv sau producător de opere literare, descris de autor în primele trei secţiuni ale volumului. O bună parte din operele „canonice" aflate în lista canonică elaborată de Boom nu sunt, aşadar, opere *literare* canonice, deci opere literare estetice, ci sunt opere cvasiliterare şi opere extraliterare, care se pot declara canonice doar în temeiul altor canoane decât cele literare, mai precis al canonului cvasiliterar și al canonului extraliterar, și al principiilor exprese ale acestor canoane. Însă de aceste canoane și principii cvasiliterare și extraliterare autorul american nu se preocupă în volumul său.

Înţelegem, aşadar, că lista canonică sau canonul de opere literare fundamentale întocmit de Bloom este o listă de opere contradictorii, de naturi diferite – literare, cvasiliterare și extraliterare –, iar nu o listă de opere literare, în mod exclusiv. Deci aceste opere de tipologii diferite nu pot sta toate în același canon de opere literare.

În ceea ce privește lista canonică elaborată de Bloom, observ că ea nu cuprinde nicio operă semnată de vreun

scriitor român. Nu sunt ultranaţionalist, însă este destul de greu, dacă nu chiar imposibil, să credem că Arghezi, Eminescu, Bacovia, Sorescu, Blaga, ca să vorbim numai despre poeți, nu sunt de talie universală, pentru a fi cuprinşi în lista lui Bloom. Lista canonică a lui Bloom este una *restrictivă*, spre pierderea ei și a noastră. Ba, în lista canonică întocmită de Bloom, aflăm poeți sub valoarea poeților români citați mai sus. De exemplu, T. S. Eliot, care și-a întocmit volumul de versuri *Tărâmul pustiit* prin prelucrarea, rescrierea, pastișarea operelor unor poeți și dramaturgi englezi, și care a ajuns la rezultatul modest la care a ajuns, este unul dintre ei. Canonul de opere fundamentale alcătuit de Bloom este, pe de o parte, unul restrictiv, în partea lui literară, iar pe de altă parte, unul oarecum *larg*, îngăduitor, de vreme ce el include și câteva opere literare modeste și, mai cu seamă, opere extraliterare, neliterare.

Concluzii rapide

Volumul *Canonul occidental* vehiculează atât idei întemeiate critic și estetic, idei de valoare, pertinente, cât și idei și judecăți critice nepotrivite, precare. Pe de o parte, cartea lui Bloom are calitatea de a-şi pune deschis problemele literaturii şi reuşeşte să contureze şi descrie două principii estetice pertinente – *stranietatea* şi *anxietatea* (*tensiunea afectivă*, *lirismul*) –, acum, când tot mai mulţi critici și teoreticieni literari, prin ignorarea caracterului estetic (canonic) al operei literare, aruncă opera în derizoriu.

Pe de altă parte, cartea lui Bloom are câteva idei greu acceptabile din punct de vedere critic-estetic. Dintre acestea, le voi menţiona doar pe cele mai pregnante şi nepotrivite, parte din ele discutate deja: (1) falsificarea modului în care este creată opera literară modernă/postmodernă de valoare sau estetică – vezi poetica „anxietatea influenţelor" sau poetica interpretării influenţelor literare tradiţionale; (2) îndatorarea excesivă a literaturii moderne literaturii clasice, tradiţionale; (3) neconcordanţa dintre canonul (conceptul) de operă literară occidentală, stabilit chiar de Bloom, şi lista ilustrativă de opere fundamentale, de la sfârşitul cărţii, care în loc să cuprindă numai opere literare de valoare, adună atât opere cvasiliterare, cât şi opere extraliterare, conturând în acest fel ceea ce s-ar putea numi canonul/lista culturii scrise; (4) caracterul, pe de o parte, restrictiv, dacă ţinem cont, de exemplu, de operele literare româneşti de valoare excluse din canon, iar pe de altă parte, caracterul prea larg al canonului occidental de opere scrise, dacă ne referim la includerea în canon şi a operelor cvasiliterare, şi a celor extraliterare, pentru că noi ne aşteptam ca acest canon să fie unul în mod exclusiv de opere literare; (5) caracterul uneori contradictoriu al discursului critic bloomian, scriitura greoaie, nelimpezită şi nesistematizată îndeajuns.

Poetica anxietăţii influenţelor literare descrisă de Bloom este echivalentă cu *poetica postmodernistă* a generaţiei postmoderniste, care domină în America de Nord din anii ′60 şi până astăzi, pentru că ambele poetici își produc operele în temeiul aceloraşi principii (norme) pseudoliterare – *rescrierea*, *pastișa*, *plagiatul*, *fabricarea de variante sau replici literare*, *interpretarea greșită a influențelor (împrumuturilor) literare*. E drept că „interpretarea greșită a influențelor (împrumuturilor) literare" este formula patentată de către Bloom, însă ea este în esență aceeași cu celelalte principii postmoderniste de producere a operelor. Ceea ce diferenţiază în mod real poetica lui Bloom de poetica postmodernistă sunt însă cele două principii sau trăsături estetice – stranietatea și anxietatea (tensiunea afectivă, lirismul) –, pe care le regăsim numai în poetica lui Bloom.

Așadar, conceptul sau canonul literar postmodernist, care este anterior celui bloomian, de vreme ce el s-a manifestat în operele literare americane începând cu anii ′60, iar Bloom și-a publicat volumul *Canonul occidental* în anul 1994, este mascat de către Bloom sub numele de „canonul anxietăţii influenţelor literare", ambele canoane producând aceleaşi tipuri de opere modeste din punct de vedere literar, dacă nu ţinem seama de principiile bloomiene stranietatea şi anxietatea, salvatoare estetic.

De altfel, observăm că scriitorul contemporan care îşi creează operele prin poetica „interpretării greşite a influenţelor (împrumuturilor) literare", propusă de Bloom, poate interpreta greşit operele predecesoare într-o sumedenie de feluri *ne-literare* sau *anti-literare*. Aşa încât noile opere produse de poetica „interpretării greşite" a influenţelor literare vor fi opere nonliterare sau antiliterare, ca şi operele create prin rescriere, pastişă, plagiat, prin fabricarea de variante sau replici literare. Acestea sunt operele pe care în mod curent le numim opere literare *postmoderniste*.

Prin poetica anxietăţii influenţelor literare, universitarul american nu ne vorbeşte despre *creatorii* de literatură, ci despre *interpreţii* de literatură, despre *imitatorii*, *reciclatorii*, *pastişorii*, *plagiatorii literari*, pentru că Bloom crede că scriitorii sunt, de fapt, interpreți, reciclatori, re-scriitori, pastișori, plagiatori... Și tocmai de aceea el îi dă afară din poetica sa pe scriitorii-creatori autentici, pe scriitorii care au o viziune literară autentică asupra realităţii, a existenţei, scriitori care se impun tocmai prin viziunea lor originală, autentică, prin spiritul lor, prin harul lor de a crea lumi posibile, și îi reține, sub un fals stindard estetic, pe autorii contrafăcuți.

Prin poetica anxietăţii sau canonul (conceptul) influenţelor literare, Bloom tinde să legitimeze literar spiritele creatoare imitative, operele creatorilor de talie medie, falsul, lipsa de viziune şi autenticitate, pastişa, plagiatul, livrescul, frauda literară. Cu această literatură de gradul al doilea, scriitorul promovat de Bloom rămâne întotdeauna dator operelor şi scriitorilor predecesori, el nu revigorează şi nu duce literatura mai departe, ci o ţine pe loc. Dar fireşte că nu toată literatura epocii postmoderniste este produsă prin poetica lui Bloom sau prin poetica postmodernistă.

Bibliografie

1. Harold BLOOM, *Canonul occidental. Cărţile şi Şcoala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, postfaţa de Mihaela Anghelescu Irimia, Editura Univers, Bucureşti, 1998.

2. Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, traducere Adolf Armbruster, introducere de Alexandru Duţu, Bucureşti, Editura Univers, 1970.

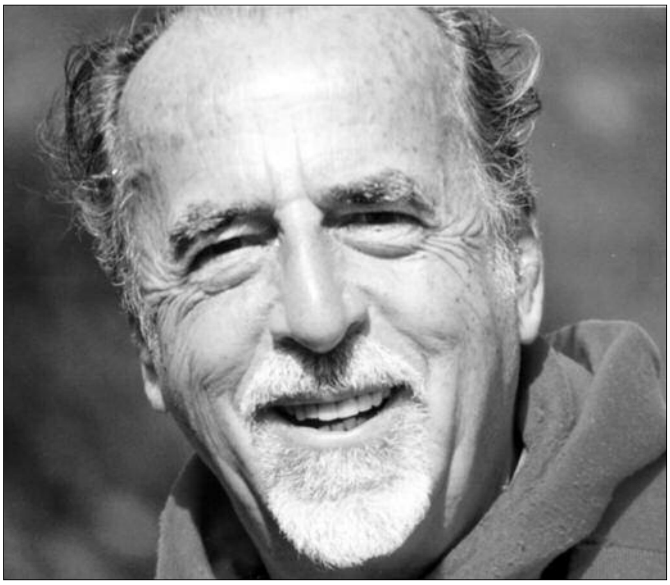
3. Adrian MARINO, *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973.

Octombrie 2012, mai 2020

ERNST R. WENDLAND

PERSPECTIVE ASUPRA TRADUCERII LITERARE CU REFERIRE LA SCRIPTURI

(continuare din nr. trecut)



1.4.1. Teoreticieni ai traducerilor din Biblie

Este poate uşor de înţeles că pionierii studiilor despre traducerile biblice semantice n-au spus mare lucru, ba chiar nimic, despre o traducere specific literară în timpul deceniilor fericite '60 şi '70. Se pare că s-au concentrat atât de mult pe redarea conţinutului fundamental al Bibliei într-un mod natural, expresiv (spre deosebire de traducerea precedentă predominant formală, metoda „misionară"), încât nu s-a acordat prea mare atenţie rafinamentelor acestui procedeu. Scopul era să îndepărteze traducătorii, care erau tot mai mulţi vorbitori nativi, de preferinţa lor obişnuită pentru o traducere cuvânt cu cuvânt, pregătindu-i pentru o metodologie mai liberă, care le orienta energiile spre transmiterea sensului originalului printr-un stil adecvat în limba-ţintă. Deşi s-a ţinut cont de multe caracteristici literare specifice ale textului biblic în lucrări de Nida (1964, 1975) (**10**), Nida şi Taber (1969), Beekman şi Callow (1974), Callow (1974) şi Larson (1984), ei s-au axat pe determinarea sensului acestor forme, mai ales cu referire la microstructura discursului limbii-sursă şi cu scopul de a găsi echivalente adecvate într-o limbă-ţintă dată. (**11**).

William Wonderly a fost unul dintre primii teoreticieni ai traducerilor biblice de început care au avut mult de spus despre o traducere literară. El defineşte în sens larg o astfel de traducere în felul următor - adică în contextul comparării versiunilor literare cu versiunile în limba comună şi populară (**12**).

„Aceste traduceri literare sunt total contemporane, orientate spre publicul larg (nu doar spre grupul creştin restrâns) şi oscilează între regulat şi formal ca varietate sociolingvistică funcţională. Ele folosesc liber toate resursele limbii, la toate nivelurile considerate acceptabile pentru materialele tipărite, şi, prin urmare, nu sunt destinate să fie complet accesibile cititorului needucat" (Wonderly, 1968: 30).

Evident că o versiune literară astfel definită poate fi realizată doar în cadrul unei comunităţi lingvistice cu o tradiţie relativ îndelungată de literatură scrisă. Grupul-ţintă vizat ar fi alcătuit din oameni care sunt relativ bine educaţi, cultivaţi şi care se bucură de provocarea de a se lupta cu întreaga gamă de utilizări lexicale, gramaticale, stilistice şi retorice din limba respectivă (vezi Nida şi Taber, 1969:31). (**13**)

Definiţia lui Wonderly a unei traduceri literare poate fi comparată cu definiţia lui Nida şi Taber a limbii literare (1969:205):

„Acea formă a limbajului, uneori scrisă, dar nu întotdeauna, în care textele sunt create şi transmise cu scopul de a plăcea din punct de vedere estetic, fiind caracterizate de utilizarea atentă, adesea elaborată, a cuvintelor şi a procedeelor gramaticale şi stilistice; în limbile nescrise, seamănă cel mai mult cu NIVELUL FORMAL al limbii vorbite, adesea de neînţeles de persoanele needucate".

O astfel de definiţie ne pare destul de îngustă, limitând de fapt limba literară la funcţia pur estetică de comunicare şi părând să lege înţelegerea de nivelul de educaţie (vezi şi Nida şi de Waard (1986:50). (**14**)

Accentul deosebit pe care l-am pus pe importanţa trăsăturilor retorice şi stilistice în analiza şi traducerea Scripturilor nu constituie chiar o noutate în istoria teoriei şi practicii traducerii moderne. Într-adevăr, începutul unei astfel de perspective se făcuse deja cu „Teoria şi practica traducerii" (Nida şi Taber, 1969). De exemplu, ca parte a procesului „restructurării" într-o limbă-ţintă dată, aceasta prezintă o „abordare funcţională a stilului" (ibid. 145-150). Aceasta constă dintr-o listă şi descriere a unor seturi de caracteristici formale (gramaticale), precum şi lexicale, menite să realizeze fie „eficienţa" în comunicarea verbală,

fie anumite „efecte speciale”. Ultima categorie prezintă o relevanță deosebită pentru subiectul acestui capitol. Ea include acele procedee stilistice care „reușesc să mărească interesul, să creeze impact și să înfrumusețeze mesajul” (ibid. 146). Totuși, rezultatele sunt oarecum dezamăgitoare, întrucât perspectiva este prea lingvistică și limitată la forme neobișnuite prin natura lor, după cum ilustrează următoarea listă de caracteristici: *gramaticale*: lipsa indicatorilor (markerilor) discursului, ai tranziției, construcții non-paralele, omisiunea indicării participanților, confuzia formală; *lexicale*: cuvinte prea puțin cunoscute, cuvinte rare, combinații de cuvinte neobișnuite, cuvinte perimate (ibid. 148, 150). Totuși, un început important s-a făcut aici și o temelie inițială s-a pus pentru viitor. Această percepție a fost extinsă prin studii ulterioare care au luat cunoștință în mai mare măsură atât de prezența, cât și de influența varietăților de tipuri de discurs și de diversitatea procedeelor literar-retorice și la macronivelul organizării textuale.

Abordări ale „retoricii”, inclusiv ale problemelor de natură stilistico-literară, joacă un rol mult mai important în cartea lui de Waard și Nida, „De la o limbă la alta” (1986), în care două capitole centrale (capitolele 5 și 6) sunt dedicate acestui subiect. Aici, „sensul retoric” este definit în sens foarte larg drept „ceea ce este semnalat de tipare de selecție și aranjament”, pe nivelurile mai mari de organizare a discursului, „mai puțin guvernate de reguli rigide (ibid. 78). Șase „forme retorice” principale sunt descrise și ilustrate în capitolul 6, și anume: repetiția, concizia, conectorii (cuvintele de legătură), ritmul, schimbările (nivelului) de așteptare și exploatarea asemănărilor și deosebirilor. Aceste forme literare importante sunt considerate ca „realizând funcțiile retorice ale totalității, farmecului estetic, impactului, adecvării, coerenței, progresului-coeziunii, focalizării și accentului/evidențierii” (ibid. 86).

O mare varietate de procedee stilistice care s-ar încadra în clasificarea mea drept literar-retorice ca formă și funcție sunt exemplificate de Nida și de Waard (1986). De exemplu, în categoria „schimbări ale nivelului de așteptare” sunt incluse variații ale ordinii cuvintelor, anacolutul, jocul de cuvinte (sensurile ambigue), paradoxurile, ironia și diferitele tipuri de limbaj figurat (ibid. 102-112). Tipurile mai mari de paralelism al discursului și chiasmul sunt considerate exemple de retorică ce implică „exploatarea formelor izomorfice” (ibid. 112-119). Analiza practică pe text a acestor capitole duce la o formulare clasică a principiului echivalenței funcționale în traducerea Bibliei:

„În abordarea caracteristicilor retorice este adesea inutil și în general greșit să încercăm să echivalăm formă cu formă. De aceea, trebuie să încercăm să echivalăm funcție cu funcție, cu alte cuvinte să încercăm să descoperim în limba-țintă echivalentul funcțional cel mai apropiat al structurii retorice din textul-sursă. Setul tipic de forme folosit pentru diferite funcții retorice este în mare măsură specific limbii, dar funcțiile, așa cum s-a arătat deja, sunt elemente universale, și din acest motiv se poate urmări echivalența funcțională” (ibid. 119).

Deși de Waard și Nida (1986) prezintă multe exemple utile care sugerează modul în care se poate realiza acest lucru în legătură cu anumite pasaje din Scripturi, lipsește mare parte din contextul general. Traducătorilor nu li se oferă prea multe îndrumări privind modul semnificativ de analizare a textelor complete de diferite genuri literare, fie ca text al limbii-sursă, fie în limba proprie. (**15**) Unul din scopurile acestei cărți este să ofere câteva astfel de seturi de îndrumări de investigație bazate pe discurs și procedee euristice. Mai sunt menționate și alte studii utile pentru îndrumări și sfaturi similare pe parcursul cărții, astfel încât traducătorii să încerce aceste abordări literar-retorice în speranța elaborării unei metodologii specifice profesiei care să îi ajute (vezi, pentru început, de Regt, de Waard și Fokkelman, 1996; de asemenea, Wendland, 2002a).

1.4.2. Teoreticienii laici

În această secțiune am să trec în revistă o varietate de abordări recente care au fost propuse în principal de teoreticienii laici privind subiectul traducerii literare (mai precis o versiune „literar-retorică”) (**16**). Scopul meu aici este să determin modul în care aceste perspective diverse pot servi la informarea și îmbogățirea teoriei și practicii traducerilor biblice. Evident, aceasta este doar o mostră reprezentativă, dar menționez câțiva lideri recunoscuți din acest domeniu. Voi comenta doar contribuția originală a unui anumit specialist la înțelegerea de către noi a unei traduceri literare (oricum ar fi definită), nu tot ce au scris ei despre subiectul vast al traducerii. În ciuda spațiului limitat, am încercat, prin citate directe, să permit acestor teoreticieni să se exprime ei în mare măsură despre diferitele metode pe care le propun. Aici se află numele câtorva cercetători care s-au implicat de curând în traducerea Bibliei, de exemplu Alter și Nord. Ei lucrează independent, totuși, nu ca membri ai vreunei agenții de traduceri corporatiste. În plus, provin dintr-un mediu universitar sau au ca bază profesională analiza și critica literară care nu se limitează la Biblie și pot, de aceea, să ofere o perspectivă diferită utilă asupra sarcinii prezente. (**17**)

1.4.2.1. Abordarea literală (ad litteram)

Cel care aplică metoda literală face o încercare serioasă de a reflecta stilul literar recunoscut al textului original în limba traducerii - adică „în haină englezească, dar cu o voce evreiască” (Fox, 1995:IX) (**18**). În acest citat, cuvântul „voce” este important, deoarece evidențiază cuvântul rostit, atât pe fundalul de comunicare original asumat, cât și în contextul contemporan corespunzător. După cum notează Fox (1995: IX-X):

„Această traducere se ghidează după principiul conform căruia Biblia ebraică, precum mare parte din literatura antică, era menită să fie citită cu voce tare, și în consecință trebuie tradusă cu mare atenție față de ritm și sunet. De aceea, traducerea încearcă să imite retorica specifică limbii ebraice de câte ori se poate, păstrând procedee ca repetiția, aluzia, aliterația și jocul de cuvinte. Scopul său este de a imita limba ebraică și de a conduce cititorul înapoi la structura sonoră și forma originalului”.

Astfel, Fox, „traducând cu o ureche la sunet și la structura (discursul)” textului original (1995: XIII), tinde să fie foarte orientat către limba ebraică, ceea ce duce adesea la o traducere în limba engleză foarte străină. De fapt,

traducerea lui este mai mult „literatură tradusă” decât „o traducere literară” (Lefevre, 1981: 55) (**19**). El abordează textul biblic în principal la nivelul limbajului său distinct - forma biblică - și nu este prea preocupat de conținut:

„Decât să duc (să traduc) conținutul textului dintr-un tărâm lingvistic în altul, am încercat să implic cititorul (de fapt, ascultătorul!) în experiența de a da înapoi (redare, restituire), de a se întoarce la sursă și de a-i recrea ceva din bogăție” (Fox, 1995, XXV).

Pentru a realiza evidențierea oral-acustică a originalului, Fox (1995) acordă o atenție deosebită la trei tehnici de traducere majore: aranjarea ramificată a textului în pagină (unități fundamentale de vorbire), în versete care seamănă cu versul liber (**20**), transcrierea și explicarea numelor evreiești chiar în interiorul traducerii și alcătuirea unei reproduceri stricte a cuvintelor tematice-cheie, oricât de stângaci ar suna acest lucru în limba engleză. El pune în evidență, de asemenea, un trio de procedee minore care servesc la sublinierea „caracterului vorbit al Bibliei”, adică jocul de cuvinte, aluzia și repetiția, care e mai redusă ca întindere în anumite pasaje (XVIII-XIX). Astfel, caută „să păstreze nu numai mesajul textului, ci și sfârșitul său deschis” (XX).

Deși scopul păstrării mesajului este fără îndoială de neatins, din cauza metodei literale, în cea din urmă strădanie el cu siguranță a reușit. Astfel, se creează o anumită „deschidere a finalului” plin de ambiguitate, din cauza limbii engleze nefirești care rezultă din această metodă formalistă. În plus, există foarte puțină „literaritate” în textul tradus, care a fost împânat de expresii străine (barbarisme), uneori până la a deveni neinteligibil pentru toți, în afară de cei care cunosc bine originalul în limba ebraică. Acest lucru este demonstrat cel mai bine de un exemplu concret din traducerea lui Fox, Geneza 32:21-22 (reprodus mai jos în formatul publicat, dar fără numerele versetelor):

„Tu vei spune: De asemenea-aici, sluga ta Yaakov este în spatele nostru.
Căci el și-a spus în sinea sa:
Voi șterge (mânia) de pe chipul său
cu darul care o ia înaintea feței mele;
după aceea, când îi voi vedea fața,
poate că el îmi va ridica fața!
Darul i-a fost oferit în față
dar el și-a petrecut noaptea în tabără”.

(Corect ar fi: „Și să-i mai spuneți: Iată, și el, robul tău Iacov, vine după noi”. Căci își zicea:

„Voi îmblânzi fața lui cu darurile ce-mi merg înainte și numai după aceea voi vedea fața lui, și așa poate mă va primi. Și au pornit darurile înaintea lui, iar el a rămas noaptea aceea în tabără” - Biblia tipărită sub îndrumarea PF Teoctist, Patriarhul BOR, 1995).

Comentând această traducere, Fox (1995: XI) întreabă: „Ce câștigă cititorul ascultând literaritatea limbii ebraice? Și ce se pierde prin utilizarea acestui sens idiomatic? După cum se vede din traducerea mea (adică spre deosebire de Biblia standard în limba engleză), este clar că textul nostru semnalează ceva important”.

În replică, aș întreba: „Ce este mai important pentru cititorul/ascultătorul contemporan în timpul acestui proces de semnalizare extrem de deschis (și stângaci) - forma sau sensul textului original? Și ce este cu adevărat transmis de acesta? După părerea mea, repetiția insistentă a cuvântului „față” în limba engleză denaturează de fapt intenția originalului, prin focalizarea atenției auditoriului pe acel element lexical, în detrimentul mesajului general. Din cauza acestei repetări insistente, auditoriul este într-adevăr determinat să aștepte ceva „important” care să apară din conținutul mesajului. Dar această așteptare îi este contrazisă, tocmai pentru că „fața” nu este atât de importantă pentru relatarea dramatică în asemenea conjunctură, nu în comparație cu tot restul care se derulează pe scena narativă. Astfel, fraza finală care începe cu „dar” sună destul de anticlimactic (ca o prăbușire spectaculoasă), după utilizarea repetată a cuvântului „față” care îl precede, ultimul cuvânt părând să pregătească, dar nu să realizeze cu adevărat ceva important. De fapt, găsesc că penultima rostire e aproape neinteligibilă în cadrul acestei secvențe („Darul înmânat...”), la fel ca și foarte ciudata asociere dintre „sensul idiomatic” și „literaritatea ebraică” din propriul comentariu al lui Fox despre acest pasaj.

O mai mare recunoaștere a importanței revenirii explicite la textul biblic (și a potențialei literarități) este într-adevăr foarte necesară, iar însemnătatea pe care o generează trebuie neapărat realizată în cadrul traducerii literar-retorice. Totuși, există anumite limite care trebuie și ele respectate, inclusiv anumite granițe clare care trebuie stabilite cu privire la posibilitățile formale cu adevărat relevante, păstrând standardele artistice și convențiile retorice ale limbii-țintă. Dacă conținutul vizat de autor și scopul originalului sunt esențiale, atunci acestor aspecte ale mesajului său va trebui să li se acorde o mai mare atenție în cadrul procesului general de comunicare literară, iar acest lucru include diferitele caracteristici ale sunetelor inteligibile asupra cărora Fox și alții ne-au atras atenția. (**21**)

Traducere din limba engleză de
Liana ALECU

NOTE

10) În acest studiu de început, Nida face observația importantă că „influența formelor literare se găsește în două zone principale: 1) apariția efectelor sonore, de exemplu, jocuri de cuvinte, serii de acrostihuri și secvențe rimate și aliterative și 2) limbaj ritmic, rimat sau nu” (1964:176). Într-adevăr, în aceste zone se manifestă în primul rând influența literară cel mai clar - și de aici trebuie început -, dar merge mult mai departe de atât.

11) Se poate observa că și majoritatea celor mai recente studii care încearcă să evalueze traducerile contemporane ale Bibliei ignoră subiectul traducerii literare. De exemplu, în eseurile editate de Porter și Hess (1999), am găsit termenul doar o singură dată, și fără detalii. O excepție remarcabilă în această privință este analiza lui Hargreaves (1993), care compară limbajul traducerilor moderne ale Bibliei în limba engleză.

12) O traducere în limba comună (LC) este o versiune care se limitează mai mult sau mai puțin la „acea parte a resurselor totale dintr-o limbă dată utilizate în comun atât de persoanele educate, cât și de cele needucate" (Wonderly, 1968:3). O traducere în limba populară (LP) este mai potrivită pentru o situație în care limba respectivă este „vorbită de oameni prea puțin specializați în probleme sociale, profesionale și literare" (ibid.), adică într-o societate oral-acustică; cu alte cuvinte, ea urmărește să reflecte „limba contemporană într-o formă împărtășită de întreaga populație care o vorbește" (ibid.). Totuși, devine tot mai greu să găsești astfel de medii sociolingvistice relativ simple în lumea de azi; astfel, poate fi util să etichetăm o traducere în limba populară (LP) ca fiind orientată către tânăra generație (cu vârsta între 15-25 de ani), cu o limbă vorbită, „obișnuită-nepretențioasă", pe când versiunea în limba comună ar fi mai oficială ca stil reglementat scris. (Aceasta este o modificare a definiției lui Wonderly de la pag. 14, 28-29, 41-46). Pe scurt, o versiune în limba populară (LP) este cea care utilizează resursele lingvistice și literare complete ale unei limbi, exceptând un argou tineresc la un capăt al conținutului și vorbirea arhaică a bătrânilor curteni - la celălalt. Caracteristica principală atât a variantelor în limba comună, cât și în cea a limbii populare (LP) este „echivalența dinamică", care este abordarea/metoda orientată spre receptor a traducerii Bibliei, susținută de influentele manuale de început ale lui Nida și Taber (1969) și Beekman și Callow (1974). (Vezi Wendland, 2004, cap. 8, pentru mai multe detalii privind caracteristicile variantelor în limba comună și în limba populară).

13) O variantă literară nu este neapărat aceeași cu una liturgică, deși uneori cele două tipuri sunt confundate. O Biblie liturgică este adesea foarte tradițională și pedantă (literală), așadar deloc literară, conform cu normele verbale naturale ale limbii-țintă. Totuși, poate fi privită ca literară, ca urmare a unui uz îndelungat și a promovării oficiale de către bisericile care o utilizează.

14) De aceea, deschiderea sau cuprinsul viziunii mele lingvistice și extralingvistice este mult mai mare. Adică, aceasta include eforturile de realizare a echivalenței de traducere a genurilor literare, acolo unde este posibil, și pentru un public care nu se limitează la păturile culte, bine educate ale unei anumite societăți.

15) Într-un scurt studiu comparat recent care urmărea să evalueze cantitatea relativă de „creativitate în traducerea Bibliei", E.A. Nida face următoarele observații: 1) numărul și lungimea propozițiilor sau frazelor nu sunt atât de importante ca modul lor de interrelaționare; 2) ce contează într-o traducere este eficiența lexicală ca impact și atractivitate; 3) monotonia structurii frazelor poate fi obositoare; 4) ordinea neobișnuită a cuvintelor poate evidenția caracteristici importante; 5) un traducător n-ar trebui să ezite să corecteze stângăcia stilistică a originalului (2000:165) - dacă așa va suna/arăta de fapt și în limba-țintă, dacă este redat mai mult sau mai puțin fidel.

16) Nu am realizat doar un rezumat foarte selectiv a ceea ce devine un vast domeniu de studiu (vezi și cap. 2 din Wilt, 2002). Pentru o analiză mai profundă și o critică a diferitelor abordări tratate mai jos, ar fi bine ca cititorii să consulte lucrările lui Baker (1998), Fawcett (1997), Munday (2001), Naude și van der Merwe (2002) și Shuttleworth și Cowie (1997).

17) Trebuie să recunosc că înainte de începutul acestui secol (XXI), cunoșteam foarte puține lucruri despre majoritatea teoreticienilor traducerii care sunt menționați în această secțiune (și mulți alții din domeniul laic). De fapt, un prim proiect al prezentului studiu a fost scris cu minimă referire la gândirea lor critică și de cercetare. Secțiunea următoare constituie încercarea mea de a arăta ce mare omisiune a fost și cât poate fi de fructuos un schimb reciproc de idei în efortul de a redefini o abordare contemporană a teoriei și practicii traducerii Bibliei, inclusiv predarea sa traducătorilor nativi din toată lumea.

18) Îl consider pe Everett Fox drept principalul exemplu de abordare literală (pentru o comparație cu un coleg capabil de acest gen de încercare de traducere axată pe limba-sursă, vezi Alter, 1996). Un alt traducător de acest tip este Peter Levy, a cărui traducere a Psalmilor, în opinia lui Hargreaves (1993:33-34, 86), „a încercat să surprindă spiritul și limbajul specific Psalmistului evreu. Pentru Levy, tiparele idiomatice importante ale poeziei ebraice care trebuie redate în orice traducere nu sunt numai cele legate de paralelism și de repetarea iscusită și echilibrarea unei fraze cu alta, ci mai ales au legătură cu ritmul și echilibrul. El vrea să spună că o traducere în limba engleză trebuie să urmărească să realizeze oarecare concizie sau organizare. De departe, critica cea mai obișnuită îndreptată împotriva traducerilor moderne provine de la cei care spun că le e dor de frumusețea și ritmul limbii". Aceleași fenomene fonologice, împreună cu selecția și combinația inteligentă a cuvintelor, par să fie minimum care trebuie urmărit în orice traducere literară a Psalmilor.

19) Traducerea care rezultă dintr-o asemenea practică literală poate fi descrisă și ca un text „neoliteral" sau „interliminal", care este „o încercare de a coloniza spațiul dintre două culturi și limbi", creând „o limbă învechită în care structurile ebraice din limba engleză arată limba engleză ca pe o transformare a limbii ebraice" (Klaus Reichert, citat în Gaddis-Rose, 1997:88).

20) Deși aceasta poate să fi fost intenția lui Fox, potrivit cu a sa „ascultare a textului" (condus de accente masoretice, zice Aliviero Niccacci într-o cronică on-line a Bibliei Shocken publicată de website-ul SBL (11/1/01), acest lucru nu s-a realizat total prin publicarea făcută, în care preocuparea competitivă de a prezenta textul într-un format mai mare și mai lizibil produce unele suprapuneri nefericite. Vedem acest lucru, de exemplu, în Geneza, 175c:

„... căci te voi face Av Hamon Goyyim/Tatăl unei mulțimi de nații!"

Pentru o analiză a acestui important subiect al formatării textului tipărit, vezi Wendland și Louw, 1993:78-82.

21) La aceasta, Landers adaugă: „O traducere literală a oricărui scriitor de valoare universală face întotdeauna ca acesta să pară mut, de parcă ar vorbi o limbă străină, și încă prost... denaturând astfel percepția cititorului din limba-țintă despre autor. De ce să-ți bați capul cu o capodoperă dintr-o altă limbă, dacă sună ca o copiuță? (2001:53). În 1680, John Dryden, marele scriitor englez, a făcut următorul comentariu critic la acest gen de traducere: „E ca și când ai dansa pe sârmă cu picioarele încătușate... și în cel mai bun caz, putem spune că e doar o sarcină prostească..." (citat de Shuttleworth și Cowie, 1997:104).

Între ritualuri şi bagatele



Christian Bistriceanu este un tânăr poet şi jurnalist din Reşiţa, câştigător a numeroase premii pentru poezie la festivaluri, concursuri şi tabere de creaţie. Premiul pentru debut „Constantin Buiciuc" (Lugoj, 2015) şi Premiul I la Concursul Naţional „Ion Chichere" (2017) sunt semnificative, precum şi nominalizarea la Premiul USR-Filiala Timişoara, categoria debut, în 2014. Publică poezie în reviste literare şi în antologii. Scrie proză şi teatru.

În anul 2013, a debutat cu volumul *anul acesta va fi diferit – poeme leneşe*, la Editura Tim. A doua sa carte, **tricicleta care te va ridica la ceruri – ritualuri şi bagatele**, a apărut anul acesta la **Editura Mirador** şi a fost lansată la începutul lunii martie.

Deşi face parte din noua generaţie de poeţi, Christian Bistriceanu scrie o poezie cu o tematică surprinzătoare, legată de o memorie rurală, antropologică, cu o bucurie şi o curiozitate trezite de febrilitatea cunoaşterii unui spaţiu curat, sacru, acela al bătrânilor familiei sale („neamul nostru ce din păsări se trage"). Într-un discurs poetic modern, el reuşeşte să asimileze substanţa extrem de delicată a lumii arhaice româneşti, cu o familiaritate lucidă, cu o blândeţe susţinută de o stare lăuntrică inundată de răsfrângerea tablourilor din copilărie, care nu trimit către emoţii idilice sau artificiale:

„toată noaptea s-a rugat maica să plouă/ să se cunune cerul cu pământul/şi din pântecele lui să iasă rod/ eu desenam nori grei adunându-se/ peste o casă/ răsărită-ntr-o coastă de deal/ de femeie frumoasă/ (...)/ când maica îşi termină de făcut crucea/ în clipa în care/ căzu în genunchi/ iar eu mă apucasem să desenez ploaie/ un strop de apă căzu din tavanul/ negru de fum peste foaie/ şi ploaie peste pământ". (*ilustrată cu ploaie*)

Pe măsură ce lectura avansează, observ că structura cărţii cuprinde şi poezie citadină, *bagatele*, un fel de respiraţie în ţesătura ei, o extensie a biografiei autorului, poezie care pune şi mai mult în evidenţă teritoriile unei lumi fabuloase aşezate în rosturile sale, în albiile lăsate de Dumnezeu şi păstrate prin tradiţie (de fapt printr-o mare iubire):

„în creierii nopţii când toţi ai casei dorm/ pe nemâncate pe nebăute/ de parcă te-ai duce la biserică se adună cenuşa din vatră/ cu pumnul se pune în sân/ se strânge la piept precum o pasăre cântătoare/ şi cu de la sine putere se deschide uşa/ şi poarta cea mare şi drumul/ păsări răpitoare îţi păzesc calea/ animale de pradă te vor apăra/ inocente animale te vor petrece până la/ locul cel sfânt/ unde o cruce e-ngropată-n pământ/ făcută de securea lui taica/ cu mâinile se face o groapă se slobozeşte cenuşa din sân/ se suflă suflare de viaţă/ se udă cu apă ne-ncepută/ şi până să pleci/ să te-ntorci/ răsare pomul cel mare/ din cer până adânc în pământ". (*ritual la aprinderea focului/ III – cenuşa*)

În încercarea de a surprinde imagini obişnuite, dar cu nuanţe dramatice, se descoperă uşor experienţa nemijlocită a poetului, prezenţa sa vie, o vibraţie care sporeşte emoţia cu fiecare secvenţă lirică:

„nimeni nu este atât de singur ca/ o femeie în faţa oglinzii/ doar ea şi camera/ ca o catedrală cu trei nave/ încăpătoare ca burta marelui chit/ toţi ceilalţi sunt dincolo de prag/ niciun sunet nu răzbate/ în camera în care femeia se/ machiază cu încordarea unui lunetist/ în faţa oglinzii/ nici măcar clinchetul linguriţelor/ lovindu-se de ceştile de cafea/ nici lătratul câinilor/ toţi şi-au învăţat copiii să păşească în/ tăcere când trec pe lângă camera/ în care femeia se aşază în faţa oglinzii/ să-şi pieptene părul// nimeni nu este atât de singur/ ca o femeie în faţa oglinzii". (*nimeni nu este atât de singur*)

Desprinderea de spaţiul rural şi relocarea în „oraşul ca un trup de bărbat obosit" par un act de supravieţuire, insule de amintiri arată că temelia lumii este gata să dispară odată cu dureroasa experienţă citadină:

„de când ne-am mutat la oraş morţii nu ne mai vizitează/ le-or fi drumul greu ori poate l-or rătăci/ însă în fiecare seară după ce stingem televizorul care ne arată/ că viaţa e grea mama pune în geam o cană cu vin şi ceva de-ale gurii/ dimineaţa o văd pe mama frământând aluat de pâine/ am visat-o pe mă-ta mare avea mâinile albe de făină/ (...)/ maicii îi este poftă de-o ciorbă acrită cu poame verzi/ seara mama nu mai aprinse televizorul viaţa oricum era grea/ şi rupând ziarul de pe o icoană adusă de la ţară mă învăţă să/ mă rog pe nemâncate". (*mama învaţă să gătească*)

Glisarea din spaţiul mirabil al satului, din coconul vechii familii spre lumea unui oraş de provincie, postindustrial, este percepută ca un proces de prădare a copilăriei. Grâul semănat de bătrâni pe câmpuri răsare până la liniile de tramvai şi recompune atmosfera vieţii arhaice, lumea simplă, cuminte, răsucită în firul de cânepă al maicii care pomeneşte neîncetat numele tuturor celor din neam, ba şi numele sfinţilor zilei:

„toate zilele-s cu dor spuse maica în timp ce răsucea firul/ de cânepă şi zicând de mumă-sa şi de fraţii ei ion gheorghe pătru şi ilie începu să ne numească pe toţi rând pe rând când/ dintr-un neam când dintr-altul cu grijă iar când i se părea/ că uitase pe vreunu răsucea firul invers şi o lua de la capăt". (*firul*)

Şi în contrabalans:

„niciun dor nu vine lin spunea mama iar de partea aceasta a/ ferestrei duceam viaţa noastră domestică în tăcere pe aragaz/ fierbea tocăniţa de legume masa era pusă peste fotografiile/ de familie se aşeza praful iar în icoane sfinţii aşteptau/ îngăduitori rugăciunile ce aveau să vie/ nimic nu întrerupea viaţa noastră trăită în acest apus de/ soare poate doar râsetele copiilor venite din livada de meri". (*o viaţă în apusul soarelui*)

Poate că cea mai grea etapă în devenirea unui poet este aceea în care îşi caută vocea, în care reuşeşte să fie el însuşi. O armonie particulară, curată, o recuzită lingvistică magică, alchimică, definesc conturul poetului Christian Bistriceanu: convingător, asumat, şi nu o versiune a confraţilor săi.

Liliana RUS

Daniel CORBU

L'HISTOIRE ET LA LITTÉRATURE. LES ARTS ET LA LITTÉRATURE DANS L'ÉPOQUE POSTMODERNE. LE NOUVEAU LÉVIATHAN



Depuis tant d'années une chimère hante le monde. Ce phénomène concept désigné par le terme de postmodernisme demeure aujourd'hui même une sorte d'apparition qui nous échappe toujours, plus difficile encore à déchiffrer que la comète Halley, un monstre aquatique, terrestre ou bien céleste, inconsistant mais obsédant, illusoire mais dévorateur, dépeint de tant de manières. Bien qu'employé depuis quelques décennies de façon ostentatoire et obstinée, même excessivement, pour s'imposer, le postmodernisme est aujourd'hui même un terme contradictoire. Je dis contradictoire car chacun de ses commentateurs s'est édifié une théorie sur le postmodernisme, de sorte que l'idée promue par Brian McHale dans *„La Fiction Postmoderne*" selon laquelle toutes ces théories ne seraient que des fictions me semble encore valable.

Pour cela même, toute tentative de définir le postmodernisme *„devra dire à la fois ce que le postmodernisme est et ce qu'il ne l'est pas*".

Mais le terme a son histoire à lui. De nos jours, tout commentateur du postmodernisme sait que le terme a été forgé et employé pour la première fois par le peintre anglais John Watkins Chapman en 1870 pour définir le phénomène plastique européen développé en dehors de la peinture impressionniste française. Qu'on le rencontre de nouveau en l917 dans un ouvrage de Rudolf Pannwitg où il désigne *„le nihilisme et la décadence des valeurs européennes*" ou en 1934 dans une anthologie de poésie mise en place par Federico Onis et parue a Madrid, de même qu'en 1942, dans l'anthologie de poésie latino-américaine mise en place par Dudley Fitts. La consécration du terme vient pourtant plus tard, après l947 grâce à des personnalités telles D.C. Somervell, Arnold Toynbee, Bernard Rosenberg ou l'économiste Peter Drucker, le dernier déclarant même en l957 „le passage à une société post-industrielle qui se caractérise par une déviation par rapport à la vision cartésienne du monde". Mais le terme a acquis une place privilégiée dans la rhétorique des années 60'- 70' surtout grâce aux théories développées par Ihab Hassan, Jameson, Vattimo, Lyotard et puis par Charles Newman, Brian McHale, Gerald Graff et par le prodigieux théoricien canadien Linda Hutcheon.

Postmodernisme. Le concept est si vague, si étendu, il est parasitaire et surenchérant. Le terme est bien antipathique, âpre, lourdaud selon ce que tous les commentateurs ont constaté et évoque „ce qu'il veut surpasser" ou bien supprimer: le modernisme même. Il contient ainsi «son propre ennemi» (Ihab Hassan). Un terme déroutant, et, par conséquent hostile, qu'on se voit obligé d'employé car il désigne un paradigme.

Tout de même, on tient pour déroutant le fait qu'à l'heure ou la «culture postmoderne" (syntagme consacré déjà) s'est imposée, la définition du terme postmodernisme a reçu des notations et des connotations tellement diverses. François Lyotard l'a désigné comme *„paradoxe de l'avenir*" à partir de l'idée que l'époque postmoderne se distingue par *„une tendance prononcée à la délégitimation de la connaissance*", par la suppression *„d'un métalangage universel et l'imposition d'une pluralité infinie de langages*". Vattimo y voit une fin de la fin où *post* n'est pas synonyme *d'anti,* alors qu' Ihab Hassan l'envisage à travers des catégories négatives comme *„une véritable fatalité de l'expression écrite*" étant donné que les traits distinctifs du phénomène sont l'anarchie, le polymorphisme, l'indétermination, l'absence.

D'ailleurs, le polymorphisme de l'acception du terme est impressionnant.

Structure auto-réflexive, le postmodernisme surgit d'une crise de légitimation qui tourmente depuis quelques décennies la vie sociale. Au niveau ontologique, dans le postmodernisme, l'être n'est plus fondé métaphysiquement, il n'est plus l'entité qui se rapporte aux phénomènes du monde réel, mais une entité aléatoire, contextuelle. Les valeurs mêmes ne sont plus immuables, mais soumises à une relativité conjoncturelle et les catégories négatives avec lesquelles on opère (nihilisme, décadence, dissolution de la métaphysique, la valeur „faible") nous obligent à nous demander si le postmodernisme apporte quelque chose de meilleur ou de pire par rapport au modernisme, s'il ne supprime pas „le projet inaccompli du modernisme" selon ce que dirait Jurgen Habermas. La vérité elle-même cesse d'être envisagée dans le postmodernisme comme un concept qui touche à la gnoséologie car elle faillit de s'encadrer dans une réalité métaphysique stable. La connaissance trouve son fondement dans l'expérience esthétique, le monde postmoderne devient un monde fondamentalement esthétisé qui reconsidère ses valeurs culturelles en les réécrivant et les donnant des sens nouveaux. Ce sera, au fait, un des grands accomplissements de l'orgueil du monde postmoderne. C'est en ce sens que se soutient notre idée selon laquelle „le postmodernisme tire ses racines de *Sein und Zeit* ou Heidegger parle de la nécessité d'une destruction de l'histoire de l'ontologie", c'est-à-dire, de la pensée qui superpose l'être à la présence.

Dans un certain sens, le postmodernisme est une culture qui se développe à l'intérieur de la culture et son trait principal est le dédoublement ou, on pourrait même dire, la duplicité entretenue systématiquement. Ses moyens de s'imposer sont «consciemment périodiques, historiques et réflexifs» et ses provocations postmodernes contiennent une complicité infinie. Par conséquent, il devient de plus en plus clair que le postmodernisme excelle en dénaturation. Il est important et même intéressant de suivre ce phénomène de dénaturation dans tous les arts.

Sans doute, le postmodernisme ne peut plus être envisage de nos jours tel que le faisait l'americaine Charles Newman en 1985, dans l'ouvrage „The Post-Modern Aura» comme „une bande d'artistes contemporains infatués qui, la pelle à la main, marche sur les traces des éléphants spectaculaires du Modernisme". Pourtant, ses liaisons avec le modernisme et le classique demeurent infaillibles.

Il n'y a pas longtemps que Steven Connor avançait l'idée que la „post-culture" n'est plus à même de se définir, d'une façon ou de l'autre, d'une position indépendante, qu'elle est condamnée à

rester un prolongement parasitaire d'une création culturelle consacrée.

Il faut admettre, et avec nous la cohorte des théoriciens contemporains du phénomène, dans le cas où ils veulent être fair-play, que le postmodernisme n'aurait jamais été possible sans l'existence de quelques mouvements, écoles ou bien idées de la seconde moitie du XX^{ème} siècle qui ont spéculé un second modernisme - *the high-modernisme* - comme dirait Jameson, ou mieux encore - *un modernisme tardif* - d'après John Barth: *le textualisme et l'intertextualité* (Barthes, Derrida, Julia Kristeva), *le mouvement destructiviste* (Richard Mackeey, Donato, Hopkins, etc.), le concept *d'opera aperta* par lequel Umberto Eco imposait la pluralité sémantique, *le fragmentarisme et la poétique du fragment* promues par Ihab Hassan, *l'anti-mimétisme* promu par Michel Foucault dans son ouvrage „Les mots et les choses" (1996).

Sans minimaliser l'importance des autres, on peut affirmer que le principe de l'intertextualité a été entièrement revendiqué par le postmodernisme. Il était déjà formulé depuis 1971 par Roland Barthes dans son ouvrage „Le plaisir du texte". Selon Barthes, l'intertextualité est celle qui supplante la relation auteur-texte par une relation lecteur –texte. Cette nouvelle relation situe la signification textuelle à l'intérieur de l'histoire même du discours textuel.

Dans ces circonstances, un ouvrage littéraire écrit d'après les normes de cette nouvelle relation ne peut plus être envisage comme original.

C'est ainsi qu'on envisage les livres de E.L. Doctorow *(Le livre de Daniel),* ceux d'Umberto Eco *(Le nom de la rose),* de Christa Wolf *(Cassandre),* de Salman Rushdie *(Les enfants à minuit),* de Garcia Marquez *(Cent années de solitude*), de Findley *(Les fameux derniers mots)* ou bien de Foweles (*La chenille).* Ce sont des livres de codification et décodification des signes, des livres qui déplacent l'intérêt du lecteur vers „le sujet plus général des paradoxes de la parodie tout en signalant la différence ironique au coeur même de l'analogie comme une transgression autorisée de la convention".

De toutes les tensions du postmodernisme, la plus évidente serait „la transgression des limites qui distinguent entre les genres, les discours, les disciplines et même entre la culture d'élite et celle de masse".

Mais, on rencontre aussi beaucoup de ces traits chez un Lautréamont (son premier livre paraissait en 1868!), chez un Urmuz, etc., ce qui nous autorise d'affirmer que la durée postmoderne ne se succède pas chronologiquement à celle moderne. Cette observation a été faite aussi par d'autres théoriciens qui ont découvert dans ce paradoxe «une métafiction historiographique". Il ne faut pas penser plus loin qu'au geste essentiellement postmoderne (dans le sens de „récupération" invoqué par Lyotard) de «Bouvard et Pécuchet» de Flaubert (1880) où les deux personnages essaient de concentrer la pensée entière dans un seul Livre ofrrant ainsi, selon le groupe Tel Quel, le plus pur spécimen de „texte comme intertextualité".

A mon avis, c'est de cet ouvrage de Flaubert que surgit le comportement postmoderne auquel se sont ajoutées plus tard les nuances anarchiques qui placent le mouvement entier sous le sceau du dionysiaque.

****

Si l'architecture qui contient à la fois la théorie et la réflexion critique sur cette théorie s'est inscrite dans un processus rapide d'internationalisation, il n'en est pas de même pour la peinture et la sculpture, les arts les plus rapprochées de celle-ci. La diversité de la peinture et de la sculpture au XX^{ème} siècle est vraiment comblante.

Les théories du postmodernisme qui, selon ce qu'on a déjà affirmé, précèdent le plus souvent les ouvrages avancent deux directions de développement des arts: la première - *la pluralité - conservatrice* (qui admet la reprise des possibilités du modernisme et même un retour au symbolisme) et la seconde - *la pluralité - critique* (fondée sur l'impureté et l'intertextualité).

La peinture continue, d'une part, le mouvement des pionniers de l'abstractionnisme (Kandinsky, Klee et Mondrian), d'autre part, elle cultive la condition de type encyclopédique qui, selon les assertions de Howard Fox «admet une immensité de points de vue, une infinité de réactions interprétatives».

De sa variante de simple renaissance (Jencks), de cosmopolitisme ironique font partie les ouvrages qui se distinguent par un retour partiel, temporaire et „dépourvu de sincérité» aux styles anciens. C'est à cette catégorie qu'appartient le fameux tableau *Constelazione del Leone - Scuola di Roma,* peint eu 1980 par Carlo Maria Mariani où on représente un groupe d'artistes et de dealers contemporains à travers le style faussement héroïque de la peinture allégorique du XVIII ^{ème} siècle.

A l'époque postmoderne, l'art est menacé par les forces du théâtralisme, du divertissement et du kitsch. Selon l'affirmation de Claude Karnoouh «on porte tous différents masques el costumes, on s'efforce à créer ce qu'a déjà été créé, on entre tous dans la sphère Néo ou bien dans celle d'un «post-perpétuel»: néoréalisme, néoexpressionnisme, néo-avant-gardisme (un drôle de terme, n'est-ce pas?), néo-abstraction, néo-minimalisme, néo-surréalisme, etc. Dans la fresque de la société on retrouve la même situation, on rencontre une néo-bourgeoisie, des néo-riches, des néo-pauvres, des néo-impérialistes, des néo-capitalistes, des néo-nationalistes, des néo-populistes, des néo-kantiens, des néo-hégéliens, des néo-philosophes».

Au fait, il n'y a rien de nouveau dans ces «néo-nouveautés»! A partir de la grande révolution entamée par Duchamp, les arts plastiques se sont contentés seulement à l'emploi de l'artefact promu au rang d'objet d'art. Impossible à encadrer dans l'idée platonicienne de Beau et de Bien, l'artefact, un objet tout fait, sans personnalité, acquiert les dimensions d'un néo-art. La manifestation la plus édificatrice en ce sens est l'exposition de Manzoni, *Merda del artisto* qui réunit des boîtes de conserves à inscriptions. Cette exposition, présentée même a Beaubourg, comme les seringues d'Andy Warhol, commte les pots de nuit de Verdoni, exprime plutôt une attitude civique qu'une attitude artistique, l'idée d'une culture en pleine décadence et de la dérision dans un monde dominé par une rationalité économique.

Durant les trente dernières années, le postmodernisme littéraire a été ce qu'on appelle „une agressive provocation américaine". En tant que littérature „sans paternité", „littérature sans influences primaires» qui subit l'anxiété de son „non-influence", la littérature américaine a su trouver dans le postmodernisme sa grande occasion de séduire, par un spectacle intertextuel, une parodie ironique, des motifs, des symboles, des thèmes orientaux ou bien européens anciens et consacrés. L'argument le plus fort de cette reprise est, selon plusieurs théoriciens américains, l'imitation du Moyen Age ou celle de la Renaissance: Dante et la circulation orale des visions religieuses avant l'écriture de „La Divine Comédie", Chaucer et les histoires empruntées à la mémoire collective. Et même le cas d'Homère et du traitement subjectif dans l'Iliade et l'Odyssée des motifs mythologiques grecs. Par conséquent, pourquoi n'existeraient pas une circulation des idées, des citations explicites ou à rebours des mêmes bibliographies connues, des bouillonnements de théories et de nuances fictionnelles comme dans le cas d'Homère, Dante ou Chaucer qui sont envisagés comme des postmodernes déguisés? De même procèdent, c'est-à-dire avec la même «honnêteté", selon les affirmations faites par William Gass en 1985, John Barth, E.L. Doctorow, Thomas Pyncheon ou Toni Morrison. Un regard diachronique sur la littérature ferait surgir un grand nombre d'écrivains postmodernes. On commencera notre investigation dans les années 70, quand la nouvelle critique qui offrait une liberté sans bornes au lecteur réussit à faire écho dans les ouvrages de quelques auteurs de métafictions considérés aujourd'hui, sans le moindre doute, des postmodernes, tels John Barth, John Foweles ou Umberto Eco.

A partir de ce moment, la sphère de la culture arrive, par de superpositions répétées, à une interdépendance totale par rapport à celle de la critique. C'est pour cela même qu'on prend la partie de Brian McHale qui, dans son ouvrage „*Postmodernist Fiction*» (conçu comme une poétique de la fiction contemporaine) authentifie «la structure auto - réflexive du postmodernisme». Dans la prose, de même que dans la poésie, le rapport de forces entre la théorie et la substance poétique se modifie, dans le sens que la théorie - en tant que discours secondaire - devient un discours originaire. Par conséquent, le monde comme texte arrive à engloutir le texte comme monde.

La littérature postmoderne cultive „le choc de la nouveauté", tant chéri par Ezra Pound qui s'écriait toujours „Make it new!" («Innovez!»). Pourtant, ses innovations, de même que celles d'autres poètes tels T.S. Eliot ou Yeats n'ont jamais atteint que le niveau de la forme, leur contenu demeurant pour la plupart, traditionnel. Ainsi, „la période iconoclaste de la poésie anglo-américaine de la première moitié du *XX*^{ème} siècle a été reprise dans tous ses éléments par les adeptes de la poésie concrète ou de la poésie de langage qui vont modifier le rapport auteur - texte, lecteur - texte.

Les commentateurs du phénomène de changement au niveau littéraire rattachent toujours les ouvrages aux théories mises en place. Voilà l'opinion de Steven Connor sur la liaison de la poésie avec la Nouvelle Critique: „Il n'y a aucune coincidence dans le fait que *The Waste Land* d'Eliot, *Ulysses* de Joyce, les premiers *Cantos* de Pound et *Principles of Literary Criticism* de L.A. Richards sont parus à une intervalle de quelques années. Grâce à l'accent mis sur l'harmonisation des pulsions affectives contradictoires suscitées dans le lecteur, la théorie de la lecture élaborée par Richards s'est avérée adéquate à l'interprétation des ouvrages des écrivains nouveaux et, surtout, de l'oeuvre d'Eliot car vraiment *Principles of Literary Criticism* s'achève sur une plaidoirie en faveur d'Eliot".

Une plaidoirie pour la littérature postmoderne et même une définition précoce du postmodernisme sont mises en place par Leslie Fielder dans son essai *Cross that Border - Close that Gap,* paru en 1963, où il touche à la «culture d'élite» et à la „culture de masse". Il décèle dans les romans de Kurt Vonnegut et John Barth des éléments de western et science fiction, accessibles aux masses. Contestant „l'intégralité générique de la culture d'élite", Leslie Fielder applaudit l'apparition en prose du style parodique qui se débarrasse d'élitisme tout en l'illustrant par deux exemples: Conrad (la parodie des romans d'aventures) et le Joyce d'Ulysses (la parodie du romantisme des filles dans le chapitre «Nausicaa».

Quiconque s'efforce d'entendre le postmodernisme en tant que phénomène de création dans les arts et surtout dans la littérature, ne peut pas ignorer l'ouvrage d'Ihab Hassan «The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature» où l'auteur assimile le désir de «démembrement» du modernisme et du postmodernisme à la légende d'Orphée. Il est bien connu que le poète - musicien a été démembré par les ménades jalouses de son penchant pour les jeunes hommes. Elles ont jeté la tête et la lyre d'Orphée dans le fleuve de l'Ebre. Orphée a continué à chanter même après avoir été tué par les ménades. A partir de cela, Hassan nous présente un Orphée moderne qui accepte la désintégration et le démembrement et qui continue à chanter pour affirmer „une nouvelle forme créatrice». Ihab Hassan dévoile l'existence de ce „héroïsme de la désintégration" dans le modernisme de même que dans le postmodernisme. Ses premiers signes se retrouvent dans les livres du marquis de Sade, ils sont renforcés par une tradition de la négation dans l'oeuvre d'Alfred Jarry pour arriver au comble dans l'oeuvre de Beckett qui inaugure, selon Hassan „l'ère de l'écriture postmoderne". Les deux accents que le théoricien découvre dans les livres des écrivains mentionnés ci-dessus seront révélatrices aussi pour John Barth et Wiliam Burroughs: un accent positif - „auto-transcendent, sacré, absolu» et un autre „auto - destructif, démoniaque, nihiliste».

Envisageant le peintre et non pas l'écrivain dadaïste Marcel Duchamp comme l'artiste qui relie vraiment le modernisme au postmodernisme („une intelligence souveraine de l'anti-art, les paradoxes de son négativisme et son positivisme étant des expressions du postmodernisme"), Ihab Hassan risque une définition du nouveau concept. „L'esprit postmoderne se blottit à l'intérieur du grand corps du modernisme". Cette définition est reprise et complétée le long de son étude où le postmodernisme se présente finalement comme une „réformation du modernisme".

La plupart des études de poétique postmoderne envisagent comme postmodernes les fictions qui méditent consciemment à leur propre statut de fictions, qui transgressent les conventions connus du roman el poussent au premier plan l'acte de la création et la personnalité de l'auteur. Il s'agit là de „métafictions historiographiques", selon Linda Hutcheon, qui, tout en empruntant leurs sujets à l'histoire, les soumettent à des dénaturations et des «fictionnalisations». C'est ainsi que la création devient «surfiction" - lieu de naissance des principes théoriques (Raymond Federman), alors que la critique devient dans le postmodernisme «critique-fiction", c'est-à-dire, un topos du jeu et de l'illusion. Ce sont des vraies acrobaties exécutées avec beaucoup de force ludique et de raffinement.

Selon l'opinion de Giani Vattimo, le moi poétique postmoderne est enchanté par l'esthétisation de l'immédiat, par l'aspect impur des formes littéraires et l'initiation du lecteur équivaut dès le début à une séduction de celui-ci.

Le poète postmoderne – ludique, ironique, parodique, déconstructiviste, carnavalesque, décanonisé - se trouve toujours en opposition avec l'hiératisme moderne. La conscience de l'artifice et du „travail à thème", c'est-à-dire, „une conscience textuelle aiguë", institue ce qu'a été appelé plus tard le „laboratoire hypertextuel" du postmodernisme qui, dans l'élan de sa totalité récupératrice, ne sépare jamais le postmodernisme du modernisme et du classicisme.

Dans son étude „Notes sur l'état de postmodernité", Virgil Nemoianu parle d' „un jeu avec l'histoire" en tant qu'élément principal de la postmodernité. C'est précisément sur ce jeu que s'appuient les deux directions de la poésie américaine souscrites au paradigme postmoderne: la première inclut la génération Beat, l' Ecole de Poésie de New York et le Collège d' Ecriture de Black Mountain, la seconde -les poètes orientés vers la poésie du langage (laguage poetry) dont l'accent postmoderne est extrêmement puissant. La seconde direction dérive son importance du fait que ses représentants se sont insurgés contre la narrativité et la centralisation du moi lyrique, mais aussi du fait que, dans leur quête de la nouveauté, ils ont poussé l'expériment vers des formes extrêmes (voir la «poésie de la nouvelle proposition, théorétisée par Ron Sillman!) qui ont débouché sur ce qu'on appelle de façon très précieuse „la poésie universitaire".

Pourtant, une influence très puissante sur la poésie de la fin du siècle précédent a été exercée par l'Ecole de Poésie de New York (The New York School), un groupe poétique qui a modifié le rapport du poète avec le réel, mais aussi avec sa propre création, estompant ainsi considérablement la limite entre l'existentiel et l'esthétique. Le poème devient maintenant la consignation de l'existence et de sa „circonstancialisation" dans le poème et les gestes de la poésie sont aussi celles du poète sans masque, sans déguisements, descendu au beau milieu de la rue.

L'expression, de même que les formes poétiques, deviennent plus légères justifiant ainsi Morse Peckham à définir le poème comme „une composition à lignes de longueur inégale qui se différencie par cela même de la régularité entropique de la prose».

En 1970, Ron Padgett et Donald Saphiro publient „An Anthology of New York Poets" qui inclut des poèmes signés par 27 poètes parmi lesquels se trouvent aussi Frank O'Hara, John Ashbery, Ted Berrigan, Tom Clark, Kenneth Koch ou Bill Berkson.

Pour tout lecteur avisé, interprète ou créateur de poésie, «An Anthology of New York Poets" n'est pas seulement un repère, mais aussi le dernier événement historique au niveau de l'esthétique

poétique. L'ensemble de la production lyrique de l'Ecole de New York est lié au *„personnisme de Frank O'Hara",* manifeste lancé par le poète le 27 août 1959 contre l'académisme d'un Henry James ou d'un Walace Stevens, contre la „dogmatisation" et la sacralisation de l'art. C'est une plaidoirie pour le poète du geste, cinéaste de sa propre existence dans un présent éternel. Le poème s'écrit par une technique semblable au „dripping" de Pollock. C'est-à-dire, la technique de peindre le tableau en y dégoulinant de la peinture liquide, la page devient un champ entropique, lieu de déroulement des scénarios improvisés du moi poétique. Ajoutons à ce mouvement le groupe „Black Mountain", les poètes *„objectifs-projectifs"* qui, avec le théoricien du groupe, Charles Olson, ont cultivé la poésie de l'énergie cinétique avec le rythme et les nuances de la langue parlée et, le mouvement „Beat" („San Francisco Renaissance"), un mouvement protestataire, révolutionnaire au niveau esthétique et social, surtout, grâce à ses promoteurs, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et Laurence Ferlinghetti.

Si l'on compte aussi du *biographisme* lyrique promu par des poètes isolés, tels Robert Lower et Diane Wakoski (la dramatisation de certaines expériences réelles en leur donnant la valeur d'expériences surréalistes) on obtient l'image complète d'une poésie placée sous le sceau du postmodernisme.

Pour ce qui est de l'Europe de l'Est ou de l'Ouest, la nouvelle poésie a été longtemps envisagée comme une nouvelle *néo-avant-garde.* Elle s'est maintenue dans les limites d'un expressionnisme expérimental. Un traitement à part vaut la poésie moderne de la Russie post-totalitaire, cette troisième vague poétique du XX^{ème} siècle qui a à la base surtout le *„cubisme-futurisme".* Les commentateurs du phénomène ont décelé trois directions dans la poésie russe postmoderne, notamment, le *méta-réalisme,* le *conceptualisme* et le *présentisme.* Ce sont des directions tout à fait synchroniques, malgré le spectacle de la nouveauté dans la lyrique du monde. Pour conclure, au moins pour le moment, notre discussion sur la littérature postmoderne, on dira que en Europe, les poètes, de même que les prosateurs, ont entendu le postmodernisme non pas comme une transgression de la modernité, comme une fin ou bien une négation de celle-ci, mais, dans le sens attribué par Lyotard, comme „une perlaboration de la modernité».

Notes

1. Linda HUTCHEON - ***The Politics of Postmodernism*** (Methuen, New York, 1985). Pour suivre son affirmation Linda Hutcheon avance l'idée que le postmodernisme est moins un concept et plutôt une problématique où le politique et l'artistique sont impossible à séparer. „Le postmodernisme a été possible grâce â l'auto-référentialité, l'ironie, l'ambiguïté et la parodie qui caractérisent la plupart de l'art moderne, mais aussi grâce à ses explorations linguistiques et à ses provocations qui visent le système de représentation réaliste classique. D'autre part, la fiction postmoderne arrive à contester l'idéologie moderne de l'autonomie artistique et de l'expression individuelle, de même que la séparation délibérée de l'art par rapport à la culture de masse et la vie quotidienne (Huyssens, 1986: 53-4). Paradoxalement, le postmodernisme réussit à légitimer la culture (d'élite ou de masse), même alors qu'il s'applique à la miner. Cette double action permet d'éviter le danger que Jameson (1985) découvre dans l'action solitaire de la pulsion de renversement ou de déconstruction, notamment le danger (pour la critique) de l'illusion de la distance critique. La fonction de l'ironie dans le discours postmoderne est précisément celle d'instituer cette distance critique et puis de la détruire. Cette double action prévient aussi toute tendance critique d'ignorer ou rendre triviaux les problèmes historiques et politiques. En tant que producteurs ou récepteurs d'art postmoderne on est tous impliqués dans la légitimation de notre culture. L'art postmoderne se met à investiguer ouvertement les possibilités critiques de l'art sans nier pourtant que cette critique est réalisée de façon inévitable au nom de sa propre idéologie contradictoire».
2. Jean François LYOTARD, ***La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir*** (Paris, Minuit, 1979)
3. Linda HUTCHEON, ***A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*** *(New York,* 1988)
4. Ibidem
5. A voir la théorie édifiée dans notre ouvrage ***Intimitatea publică a poeziei*** (L'Intimité publique de la poésie), Princeps Edit, Iasi, 2002, où on découvre dans Bouvard et Pecuchet le premier grand geste postmoderne.
6. Charles NEWMAN, ***The Post-Modern Aura,*** Northwestern University Press, 1985.
7. William GASS, ***Habitations of the World: Essays,*** New York, 1985, Sirnon &Schuster
8. Jean François LYOTARD. ***Le Postmodernisme expliqué aux enfants,*** Correspondence 1982 -1985 (Paris, Galilée).

Festivalul Naţional de Literatură „Marin Preda"

- ediţia a XVII-a, 15 și 16 octombrie 2020 -

Consiliul Judeţean Teleorman şi Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Teleorman, în parteneriat cu revistele „Luceafărul de dimineaţă", „Proza 21", „Neuma", „Argeş", „Bucureştiul literar şi artistic", „Mozaicul", „Litere", „Pro Saeculum", „Sud" şi „Caligraf", organizează **Festivalul Naţional de Literatură „Marin Preda"**, ediţia a XVII-a, ale cărui manifestări finale urmează a se desfăşura în zilele de 15 şi 16 octombrie 2020, la Alexandria şi la Siliştea-Gumeşti.

Festivalul îşi propune să omagieze personalitatea scriitorului Marin Preda, la împlinirea a 40 de ani de la moarte, şi să promoveze prozatori de talent, care nu au debutat în volum. În cadrul ***concursului de proză scurtă***, organizat cu acest prilej, se acordă următoarele premii:

- ***Premiul „Marin Preda"*** şi Premiul Revistei „Luceafărul de dimineaţă" (1.000 de lei);
- ***Premiul I*** şi Premiul Revistei „Proza 21" (800 de lei);
- ***Premiul I*** şi Premiul Revistei „Neuma" (800 de lei);
- ***Premiul I*** şi Premiul Revistei „Argeş" (800 de lei);
- ***Premiul al II-lea*** şi Premiul Revistei „Bucureştiul literar şi artistic" (700 de lei);
- ***Premiul al II-lea*** şi Premiul Revistei „Mozaicul" (700 de lei);
- ***Premiul al II-lea*** şi Premiul Revistei „Litere" (700 de lei);
- ***Premiul al III-lea*** şi Premiul Revistei „Pro Saeculum" (600 de lei);
- ***Premiul al III-lea*** şi Premiul Revistei „Sud" (600 de lei);
- ***Premiul a III-lea*** şi Premiul Revistei „Caligraf" (600 de lei).

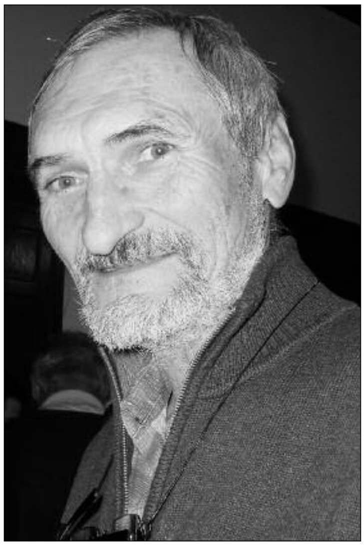
Prozele scurte premiate vor fi incluse într-un volum, ce va fi lansat în cadrul manifestărilor finale ale festivalului; de asemenea, vor fi publicate de revistele partenere.

Concurenţii vor trimite ***1-3 proze scurte pe suport de hârtie***, care nu pot depăşi 15 pagini în total, culese cu font 12 (Normal, Times New Roman, 1.5 Space), ***în câte 10 (zece) exemplare***, semnate cu un motto, acelaşi motto figurând şi pe un plic însoţitor, conţinând o fişă cu datele de identificare ale autorului: numele şi prenumele, data şi localitatea naşterii, adresa poştală, adresa de e-mail şi numărul de telefon mobil, precum şi un CD cu textele trimise, inscripţionat cu acelaşi motto.

Lucrările pentru concurs vor fi trimise, ***până la data de 1 septembrie 2020***, pe adresa: ***Centrul Judeţean pentru Conservarea şi Promovarea Culturii Tradiţionale Teleorman***, str. Ion Creangă, nr. 52-54, 140056 – mun. Alexandria, jud. Teleorman, cu menţiunea „pentru concurs".

În funcție de situația determinată de criza Covid-19, organizatorii pot să aleagă varianta finalizării doar a concursului de proză scurtă, realizându-se jurizarea lucrărilor, acordarea premiilor și editarea caietului premianților, procedură care va fi comunicată online. În acest caz, laureații urmează să primească diploma, suma în bani și caietul premianților.

Două cronici de Lucian Gruia la cărțile zilei



I. Nicolae Grigore Mărăşanu – *Comedia valahă*

În limbajul obişnuit contează **ce** spui, în literatură, **cum** spui. Acest **cum** spui se analizează estetic pentru a stabili valoarea operei literare. Dacă **ce** spui s-a mai spus, **cum** spui trebuie să fie original. Să cercetăm **ce** spune şi **cum** spune Nicolae Grigore Mărăşanu în trilogia *Comedia valahă* (Ed. Muzeul Brăilei „Carol I" şi Ed. Istros, Brăila, 2018).

Întâi de toate, să lămurim ce semnifică titlul trilogiei. Aşa cum ne explică Viorel Coman în cartea sa dedicată autorului nostru (din care o parte consistentă constituie prefaţa trilogiei la care ne referim), comedia nu este umoristică, ci, în sens dantesc, înseamnă spectacolul vieţii, un fel de epopee a spaţiului Sud-Estic Românesc (spaţiul Dunării de Jos), începând din epoca medievală şi până astăzi.

Tot Viorel Coman ne spune că baladele din primul volum, *Iubiri şi martiraje*, sunt tragedii. Este adevărat, dar mai trebuie să facem o completare, legată de al doilea volum, *Balade din Ţara Crucii.*



Dar să revenim la cele şase balade din capitolul *Iubiri şi martiraje* din primul volum. Majoritatea pornesc de la documente istorice privind curtezanele celebre ale Brăilei sau Scrisoarea boierilor brăileni către Ştefan cel Mare, altele au surse literare. Întâlnim două iubiri majore, între Colţuna şi Ştefan cel Mare şi între Pena Corcoduşa şi ducele Serghei, nepotul ţarului. În alte balade, avem neîmpliniri: Kira Kiralina se luptă cu maurul care voia să o răpească, iar preoteasa Tahuchi refuză avansurile dogelui Veneţiei. Dar toate aceste balade menţionate, precum şi a Elvirei, se sfârşesc tragic: Colţuna este arsă de vie în incendiul Brăilei (comandat de Ştefan cel Mare), Tahuchi se sinucide, dîndu-şi foc în altar, Pena Corcoduşa înnebuneşte, Kira este arsă pe rug de fraţii săi care o suspectau că a cedat avansurilor maurului, Elvira este împuşcată de lotri. Dansatoarea hiperboreeană constituie un caz aparte, nu i se cunoaşte naţia, este mai mult o idee.

Balada Domniţei Bălaşa porneşte şi ea de la date istorice. Tragedia sa, ea fiind ucisă la Stambul, are prelungiri contemporane prin blestemul acesteia care se împlineşte. El loveşte pe cei care modifică ceva din aşezământul lăsat de ea poporului român, şi dictatorii noştri comunişti l-au încălcat.

De drama individuală ţine şi *Terente* – care este împuşcat de un văr al său prin surprindere.

La fel, *Balada maichii cu fiica pierdută în zăpoare*, mamă care, din cauza inundaţiei, nu are unde să-şi îngroape fiica înecată şi o pune într-o barcă, dându-i apoi foc.

Tot dramă individuală este capitolul *Baladele Prinţului de Pana Corbului*, dedicat lui Ioan Marian Carjos, cântăreţ din chitară (vol. II) care a murit mai devreme decât părinţii săi.

În capitolul *Balade – invocaţii* întâlnim altă dramă în *Invocaţiile unui copil de pescar către tatăl său*, în care un copil deplânge moartea acestuia.

Dar dramele nu sunt doar individuale, ele se regăsesc şi în istoria poporului întreg (capitolul *Balade din Ţara Crucii* din al doilea volum). Iată martirii noştri: Horia Cloşca şi Crişan, Mihai Viteazul, Brâncovenii etc. (*Fântâna din lacrimi, Capul lui Mihai Vodă Viteazul* etc.)

Baladistul nostru nu se sfieşte să fie patriot în epoca noastră globalistă (*Zaarie, despre scrisul cu sânge pe ziduri*).

În capitolul *Comedia valahă* din volumul II, se descriu avatarurile ţăranului român forţat să se înscrie în colhozuri. De mare forţă expresivă este *Umbra lui Gheorghe, stafia lui Ion*, în care toţi martirii cauzei ţărăneşti se întorc acasă pentru a-şi revendica terenurile.

Capitolul *La căruţa brăileană*, din volumul II, descreţeşte frunţile. Aici, vinul şi dragostea se ţin de mână. La cârciumile: *La căruţa brăileană, La cârciuma lui Roadevin, Hanul scoicii, Hanul cu oase* – întâlnim o lume pestriţă şi pitorească: căruţaşi, hoţi, cadâne. Tot în acest capitol întâlnim două balade dedicate poeţilor Stere Bucovală şi Cezar Ivănescu.

Acum să vedem **cum** spune Nicolae Grigore Mărăşanu. Este vorba de volumul III, *Eudaimonia, memoria pierdută*. Ne luminează autorul în cuvântul introductiv: *Semn, Mitosemn, Logosemn, Logomagie, Efect logomatic*. Autorul începe considerând că Dumnezeu a împărţit fragmente din logosul primar diverselor limbi, după episodul babilonic. Limbii noastre, bogată în sensuri, i-a revenit o parte din miez. În limbă se adăposteşte fiinţa – afirmă Heidegger.

În evoluţia limbii, unele cuvinte au căzut în subconştient, în ceea ce autorul denumeşte Eudaimonia, memoria pierdută. Sarcina poetului, printre altele, este să revigoreze aceste cuvinte, să le redea strălucirea lor de început. „În Eudaimonia, în traducere «fericire a sufletului», se petrece un proces de recuperare a unei memorii pierdute" (ne lămureşte autorul). Din această memorie pierdută, Nicolae Grigore Mărăşanu recuperează vechiul idiolect brăilean – cum a observat regretatul critic literar Marin Mincu.

Şi mai departe ne spune autorul: „Toate aceste semne, logosemne, mitosemne sunt forme de expresie ale unor logosuri primare şi, folosite în poezie, creează o magie a logosului – cuvânt, o adevărată logomagie, iar efectul final nu poate fi decât un efect logomatic".

„Logosemnele şi mitosemnele sunt graiuri încifrate, graiuri ce nu ni se comunică prin rostire, prin vocală măiastră, ci prin semn şi mito-semn, prin semnul care vorbeşte cu noi şi astfel interferează cu cuvântul, cu logosul şi devine logosemn".

Câteva tipuri de logosemne sunt: ale chipului, pastorale, geometrice, sacre, ludice. Mitosemnele se află situate între semn şi mit. Iată câteva exemple de logosemne desprinse din capitolul chiar astfel intitulat, din volumul III: „logosemne:/ cioc,/ ochi,/ dinte,/ venină,/ cuţită,/ flintă -/ toate muşcă,/ pişcă,/ fură." şi încă: „Naiba ştie, că tot sacre logosemne/ ar fi,/

mag în isichie,/ alfabetul de pe ie;/ de pe cămeşa de noapte,/ pe colaci,/ prescuri răscoapte.// Ori,/ pomelnice în stivă,/ peceţile pe colivă./ Sus,/ pe tâmple de biserici,/ pe odăjdii pentru clerici.” (*Într-un verb de şapte ginte*).

Folosind idiomul brăilean, logosemne şi mitosemne, Nicolae Grigore Mărăşanu îşi creează un limbaj magic original care induce starea de fericire a sufletului, Eudaimonia.

Fantezia autorului îl creează pe Triplic, un fel de spiriduş, elf nordic etc. Şi căruia i se dedică un întreg capitol ludic – *Reverii în meandrul Triplic*.

Am lăsat la urmă capitolul *Baladele baladierului* din volumul II, întrucât acestea se adresează cititorului. Vom încheia citând poezia scurtă cu care se sfârşeşte capitolul: „Scriu cuvintele/ de parcă aş semăna o câmpie.// De parcă aş sădi un smochin/ în Grădina Ghetsimani,/ să hrănească gurile ce vor veni.// De parcă aş zidi un templu/ pe care îl veţi sfinţi când voi bea/ ultima picătură a Graalului/ şi mă voi întrupa în vocală.// Şi toate încolţi-vor în sângele vostru,/ protuberanţe de aur/ să vă hrănească secolii!” (*Întruparea în vocală*).

Nicolae Grigore Mărăşanu scrie cu gândul la eternitate.

II. Maria Mona Vâlceanu – *Mircea. Secretul Timpului*

Romanul *Mircea. Secretul Timpului* (Ed. Zodia Fecioarei, 2019), semnat de Maria Mona Vâlceanu, încheie trilogia începută prin *Egor. O iubire imposibilă* şi continuată prin *Ştefan. Simfonia fantastică*.

Ce au în comun cele trei romane?

În primul rând, poveştile de dragoste care vizează absolutul: între pictoriţa anonimă şi pictorul Egor; între actriţa anonimă şi doctorul antroposof Salo Ştefan şi între naratoarea anonimă şi doctorul Petru, chirurg.

În al doilea rând, cercetarea timpului devenit personaj important, chiar principal în *Mircea. Secretul Timpului.*



În al treilea rând, romanele au finaluri deschise, incitând cititorii.

Romanul *Mircea. Secretul Timpului*, la care ne referim în continuare, îmi pare construit după modelul jocului de puzzle. Se disting secvenţe unitare privind: conferinţele susţinute de autoarea - naratoare - eroină (la Cernica, prilejuită de simpozionul Mircea Eliade etc.); conferinţele susţinute de alţi specialişti (doctorul Dulcan, dacologul Mihai); petreceri la prieteni (în grădina Anei, de Sânziene; în casa doamnei Zerlendi; în castelul Şogunului din Franţa, la ocean etc). Liantul care leagă secvenţele îl reprezintă căutarea de către eroină a Secretului Timpului.

Se porneşte de la nuvela fantastică a lui Mircea Eliade, *Secretul doctorului Honigberger*. Acesta, un sas braşovean (1795-1869), s-a preocupat de ocultism şi yoga (catalepsie, levitaţie, invizibilitate).

Doctorul Zerlendi, din Bucureşti, începe să-i scrie biografia doctorului Honigberger, dar este captivat de experimentele sale de ocultism şi le urmează. Dr. Zerlendi dispare fără urmă la 10 septembrie 1910. D-na Zerlendi cere unui scriitor să cerceteze dispariţia soţului ei. Scriitorul descoperă în biblioteca doctorului Zerlendi un jurnal în limba română scris cu litere sanscrite care descriu experimentele dispărutului în căutarea Shambalei. Experimentele de invizibilitate îi reuşesc doctorului, căruia îi e tot mai greu să se întoarcă. În jurnalul descoperit (10 ianuarie 1908 – 12 septembrie 1910), în ultima zi, doctorul Zerlendi scria că de două zile dispăruse şi nu se putea întoarce.

Acest jurnal îl caută autoarea-naratoare în casa doamnei Zerlendi, cu care face cunoştinţă şi pe care o invită să conferenţieze la Cernica despre felul cum l-a cunoscut pe Mircea Eliade. În replică, doamna Zerlendi o invită pe naratoare în casa ei de pe strada P (nu S, cum este în nuvela lui Mircea Eliade). Dar naratoarea încearcă să se strecoare în biblioteca locuinţei pentru a căuta jurnalul cu pricina, însă este prinsă şi i se interzice să mai viziteze vila Zerlendi.

Mircea Eliade avea şi el preocupări pentru a afla Secretul Timpului, din moment ce afirma că a aflat drumul spre Shambala = Agartha = Tărâmul nevăzut şi a văzut în momentele de extaz cum oamenii de acolo, fără vârstă, se roagă pentru binele nostru şi pentru ca să nu se schimbe polii pământului, cu urmări catastrofale.

Mie mi se pare foarte interesant/captivant următorul fapt. Dacă Honigberger, Zerlendi, Eliade caută ieşirea din timp urmând doctrine esoterice orientale, autorea romanului caută Secretul Timpului pornind de la teorii ştiinţifice moderne: antroposofismul iniţiat de Rudolf Steiner, materia informaţională a doctorului Dulcan, energia orgonică, fizica cuantică.

Să urmărim câteva argumente pentru cercetarea timpului prin aceste teorii care pot conduce la elucidarea secretului acestuia.

Pentru Rudolf Steiner omul este alcătuit din: corpul fizic, corpul eteric şi corpul astral. În somn, corpul astral părăseşte corpul fizic şi călătoreşte pe cărările visului, iar la trezire se întoarce. Intrarea în somn şi trezirea reprezintă, deocamdată, momente inexplicabile. Suntem influenţaţi de şirul de strămoşi şi trebuie să facem fapte bune pentru ca urmaşii noştri să fie liniştiţi.

Pentru doctorul Dulcan (*Inteligenţa materiei*) materia constă din: substanţă, energie şi informaţie. În jurul tuturor corpurilor fizice există un câmp de informaţie morfogenetică, toate câmpurile individuale fiind interconectate într-o reţea care cuprinde întreaga lume vie şi nevie din Univers şi chiar pe Creator.

Fizica cuantică afirmă că şi atomii sunt alcătuiţi din cuante energetice în mişcare prin hiperspaţiu. Chiar timpul este energie şi se poate intra şi ieşi din el.

Toate ţesuturile emit radiaţii luminoase direct proporţionale cu starea lor de sănătate. Wilhelm Reich a descoperit energia cosmică orgonică (albastră) şi a construit un aparat pentru captarea acesteia şi dirijarea ei spre ţesuturile bolnave.

Autoarea – naratoare – eroină nu descoperă Secretul Timpului, dar îi reuşesc câteva viziuni (intrări în bucle temporale care reînvie trecutul), cum ar fi: imaginea Monicăi Lovinescu în avionul cu care efectua un zbor la Paris (prilej de rememorare a suferinţei mamei Monicăi, arestată în urma plecării fetei sale din ţară); viziunea coloniei penitenciare din Tasmania de acum 300 de ani, între deţinuţi apărând şi chipul lui Petru; imaginea Martei Bibescu cu care intră împreună în casa lui Lascăr Catargiu, la o sindrofie a Anei (Marta Bibescu intrând aici acum 100 de ani).

Finalul cărţii este pozitiv. Povestea de dragoste dintre eroină şi Petru se încheie cu bine. Medicul Petru plecase într-un schimb de experienţă la un spital din Bergen (Norvegia), şi eroina soseşte la el în seara de Ajun, după ce nu îi răspunsese la nici un apel telefonic.

Şi totuşi, ceva se petrece şi pe linia căutării Secretelor Timpului. În *Cuvântul către cititori*, autoarea afirmă că şi cuvintele au energie care reînvie ori de câte ori ele sunt citite. Astfel, ele există atâta timp cât există oameni pe lume care le citesc. Să fie şi acesta unul din Secretele Timpului?



VICTORIA MILESCU – DINCOLO DE SINGURĂTATE

Volumul *Porţia de existenţă. Versuri*, al scriitoarei Victoria Milescu, a fost publicat în cadrul proiectului *eLiteratura*, în format electronic, şi tipărit în 2018. Coperta îi aparţine lui Leo Orman, cu o reproducere, pe faţa 1, din Giovanni Bellini şi Tiţian – *Ospăţul zeilor*. Cartea cuprinde un *Moto*: „Poeţii nu se ruşinează de propriile experienţe – ei profită de ele.” (Friedrich Nietzsche), cu un adevăr evident pentru poezia care se bazează pe experienţe de viaţă, sufleteşti, personale, trăite intens şi sublimate în imagini prin forţa cuvântului scris; 57 de texte literare, o *Prefaţă* semnată de Lucian Gruia şi o cuprinzătoare *Notă biobliografică*.

Absolventă a Facultăţii de Filologie a Universităţii Bucureşti, autoarea are o bogată activitate ca jurnalist, traducător, referent de specialitate, redactor de rubrică, publicist-comentator, redactor-şef adjunct, redactor de carte la mai multe reviste cultural-literare şi edituri. Debutează în 1978 cu versuri în revista „Luceafărul”. Editorial, în 1988, în



volumul *Prier*, la „Cartea Românească”, şi în *Argonauţii, II* – Editura *Facla*. Deşi nu publicase decât două volume de poezii (*Şlefuitorul de lacrimi* şi *Izbânda furată*, ambele în 1995), dar având o importantă activitate culturală anterioară, devine membră a USR în acelaşi an.

Urmează un număr impresionant de volume, peste 25, care cuprind şi antologii, versiuni bilingve, precum şi *cărţi pentru copii*, cea mai recentă fiind *Animalele mele dragi* – 2006, şi *traduceri*, în special din limba engleză, conform specializării universitare. Este cuprinsă în antologii de poezie şi dicţionare, precum *O antologie a poetelor din România* (Ed. *Muzeul Literaturii Române*, 2000), până la *Poetical bridges/Poduri lirice, 24 de poeţi din România şi Noua Zeelandă*, din 2018. A publicat poezii, interviuri şi cronici într-unele dintre cele mai importante reviste culturale, de la *Convorbiri literare*, *Ardealul literar şi artistic*, la *Cafeneaua literară* şi *Contemporary Literary Horizon*. Referinţele critice sunt şi ele abundente şi laudative, scriitoarea putând fi, aşa cum încheie Lucian Gruia *Prefaţa* la volumul *Porţia de existenţă*, fericită.

Ce este însă un *text*? Definiţiile sunt adesea contradictorii sau se referă la realităţi lingvistice diferite. Textul poate fi o „enunţare lingvistică terminată”, o „unitate lingvistică, simţită ca încheiată potrivit intenţiei emiţătorilor sau receptorilor şi construită după regulile gramaticale ale limbii utilizate.” (Cf. Eugen Coşeriu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, Editura *Universităţii „Al. I. Cuza”*, Iaşi, 2013).

Un concept de text total diferit este cel în care operează distincţii pentru genurile şi speciile literare, criticul literar fiind obligat ca mai întâi să observe dacă textele alese spre analiză sunt artă sau nu, dacă sunt poezie, proză sau altceva în afara literaturii artistice.

Conotaţia, despre care teoriile despre text vorbesc cu îndestulare, e un fenomen special al semnului estetic, dar nu priveşte doar textele literare. Totuşi, conotaţia e de urmărit mai ales în uzul semnelor în poezie. De aceea limbajul poetic trebuie înţeles pur şi simplu ca limbaj, el nu e nici limbă cotidiană, nici limbaj ştiinţific. Limbajul poetic nu e axat doar pe funcţia poetică a limbii, ci pe limbajul în întreaga lui funcţionalitate, de la funcţia expresivă, la funcţia referenţială şi conotativă. Din păcate, multe dintre textele actuale de „poezie” şterg complet conotaţia, limitându-se nu numai la a ieşi „în stradă”, deziderat optzecist, dar şterg graniţa dintre ceea ce se numeşte *limbaj poetic* şi *limbaj cotidian*, care ar trebui să fie cel mai „descărcat” poetic, denominativ şi propriu.

Lucian Gruia constată o notă *existenţialistă* a textelor din acest volum al Victoriei Milescu, caracterizată „printr-o accentuare a individualităţii, propagarea libertăţii individuale şi a subiectivităţii”. Trebuie însă înţeles că libertatea poate fi doar o iluzie; unele dintre textele autoarei transmit un soi de dramă a cuplului, prin nevoia continuă de însingurare, de singurătate în care individul să rămână doar cu sine, ca în poezia inaugurală a volumului – *Dincolo de singurătate*: *El fumegă, bea / lângă femeia bătrână, chircită / nu ştie prea bine cum o cheamă / nici de unde vine / stau împreună pe canapeaua veche / se uită la televizor… / după miezul nopţii / fiecare îşi caută un loc de dormit / dimineaţa, când el se cufundă în vană / o cheamă să-l spele pe spate*. Până aici am crede că e o scenă domestică, totuşi ciudată, de vreme ce pe ea, *femeia bătrână*, un *el* nenumit *nu ştie cum o cheamă* şi *nici de unde vine*. Finalul e ceva mai lămuritor şi duce textul în sfera poeticului: *ea îşi înfige unghiile solzoase / în spatele lui mic, arcuit / pătrund în carne, din ce în ce mai adânc / eliberându-i aripile însângerate*.

Formal, textul îşi conturează semnificaţiile în titlu, dar nu plecând de la el, ci întorcându-ne la el. *Mireasa de carton* e în acelaşi registru: *Stă trează până la ziuă / în camera străină / dincolo – el / doarme, respiră greu / îi desparte o uşă / de secoli lumină*. Mai multe contraste: ea *stă trează*, el *doarme*; mereu *un dincolo*, *al ei* şi *al lui*; o cameră *străină* şi o uşă *despărţitoare*. Pentru a o elibera, o pasăre cere „tortul de ciocolată al femeii”, „din care el a muşcat cu poftă / o bucată bună”.

În textul *Desperado*, un *coup de foudre,* o iubire la prima vedere, este „tratat” în termeni militari, războinici: *un*

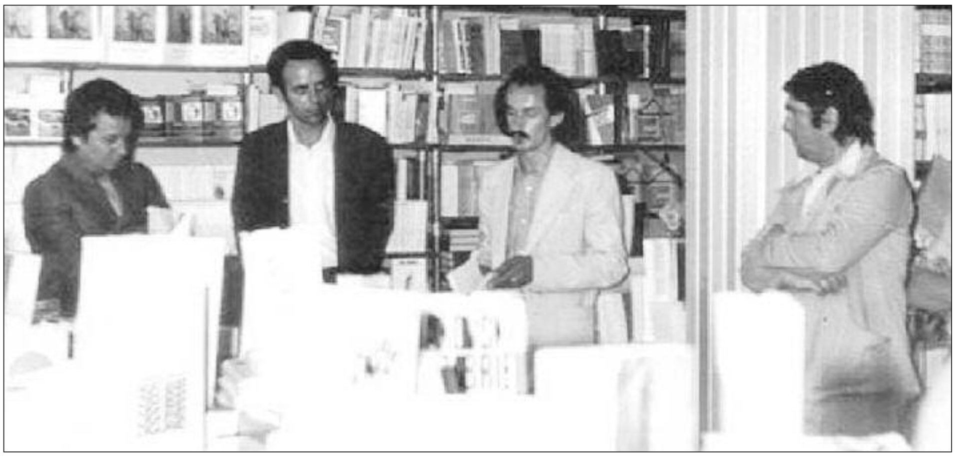
blitzkrieg, *au mitraliat*, *napalm*, *artileria grea*, *bubuind*, *a culcat la pământ*, *foc și pară*, *pe întreaga suprafață indo-europeană* (= „mondial”). Titlul e și aici purtător de ambiguitate, caracteristică a poeziei moderniste dintotdeauna. Înstrăinarea e starea poetică cea mai frecventă, până la dorința *de a-şi detona / pașnica lor înflorire* (*Porția de viață*). Cu bună dreptate, Lucian Gruia sesizează și recuzita postmodernistă, citând din aceeași *Dincolo de singurătate*, dar exemplele sunt peste tot.

Poeziile nu sunt lipsite de componenta filosofică și spirituală, nu sunt seci ca „Idee”. Astfel, *literele se sinucid* (din *Când literele se sinucid*), *timpul trece prin râșniță* (ca în *Porția de materie*), aluzii *la supa primordială / viermelui înotând fericit* (*Supa primordială*), *la noaptea triumfului rațiunii asupra zațului vieții* (*Când albul strălucitor ia mințile întunericului*), *Dumnezeu semnează cu cerneală simpatică* (din *Poem fără pian și pisică*), cititorul de oriunde devenind, ca și autorul, un *degustător de cuvinte*, și metaforic *„lustruitor”* (act creator) *de banchize*, specializat în bunul-gust al esteticului, dar exprimându-se și în *gustul dorului de casă*: *Dar el tace / ca o piatră din nordul îndepărtat / ca un peisaj de Monet / tace ca un pistol încărcat / păstrat din generație în generație / în cutia de catifea roșie / ea strigă cu dinții strânși / degustătorul de cuvinte / vine pe o pasăre călătoare împușcată în cap/ ai încredere / odată am ajuns cu mâinile goale / în Alaska, în timpul iernilor veșnice / lustruind banchize / pentru câteva plante, animale, insecte / inima lor / avea gustul dorului de casă* (*Degustătorul de cuvinte*).

O poezie reprezentativă a acestui ciclu, coerent pe toată întinderea, și formal, și ideatic, este *Singurătatea, o boală autoimună*, în care componenta socială e aparent implicată (*în piața cu protestatari / se discută aprins*...), esența poeziei fiind aceea că în orice mediu social, starea individului nu ține de realitatea exterioară, ci de cea a propriului gând, ceea ce e într-adevăr o caracteristică a existențialismului, în care Lucian Gruia încadrează, în *Prefața* volumului *Porția de existență*, textele Victoriei Milescu: *femeile strigă: Vrem! Vrem! Vrem! / în megafoane / el, în același sacou gri, zâmbind / dă mâna cu o boală autoimună – / singurătatea.* Totul pare însă *Sub cloroform*. Un dram de ironie ni se pare însă a fierbe în *supa* fiecărei poezii. Dacă lucrurile stau așa, sub aceasă perspectivă, autoarea e foarte lucidă, *lustruind* o realitate incongruentă, dându-i contur personal.

O poezie are titltul *Am împlinit 66 de ani* și începe cu o rugăminte – *Ajută-mă să termin cartea / acolo suntem împreună, acolo suntem reali* – , poate cu înțelesul că doar lumea cărții aduce oamenii aproape, doar în lumea gândului, adevărata realitate, se țin femeia și bărbatul împreună. Volumul e publicat în 2018. ACUM, ar mai fi două „ploi” în plus. Dar eu nu vreau să știu ce vârstă are doamna Victoria Milescu! Mai ales pentru că, de regulă, plouă de mai multe ori pe an! Adevărul e că din *Porția de existență* fiecare ia cât poate, după intelect sau, mai ales, cât i se dă – *Porția de viață*, *Porția de trădare în viață*, *Porția de materie* (titlurile altor trei poeme): *Pune petale de trandafiri / pe patul cel nou / aprinde lumânări parfumate / iar vinul roșu / să curgă pe trepte până în stradă / să-și moaie în el buzele călugării tineri / mergând doi câte doi / vecinii sunt pregătiți pentru orice / bat la ușă: în numele legii deschideți / deschide-ți inima / altfel sparg cerul cu sfinți cu tot!*

Lucian COSTACHE



Aurel Sibiceanu - lansarea plachetei de poezie AFLĂRILE, Librăria Eminescu, Pitești, 1977

Cafeneaua literară

Revistă lunară editată de
Centrul Cultural Piteşti
sub egida
Consiliului Local Piteşti şi a
Primăriei municipiului Piteşti

Fondată în ianuarie 2003

REDACŢIA

Director: Virgil DIACONU
Redactor-şef: Marian BARBU
Secretar de redacție:
Simona FUSARU

Redactori:
Lucian COSTACHE
Ion PANTILIE
Denisa POPESCU
Liliana RUS
Florian STANCIU
Corespondenţi:
Elisabeta BOŢAN (Spania)

Culegere:
Ioana NACIU

Corectură:
Lucian PÂRVULESCU

Tehnoredactare:
Simona FUSARU

Prezentare artistică:
Virgil DIACONU

ADRESA REDACŢIEI:

Centrul Cultural Piteşti,
Cafeneaua literară,
strada Craiovei nr. 2, bl. G 1,
sc. C, et. I, Casa Cărţii, 110013,
Piteşti
Tel./fax: 0248/219976

http://www.centrul-cultural-pitesti.ro

Cont: 50104122256,
Trezoreria Piteşti
ISSN: 1583-5847

Responsabilitatea asupra
conţinutului textelor revine
autorilor, conform legii.
Autorii pot avea şi alte opinii
decât ale redacţiei.

Manuscrisele primite
la redacţie nu se înapoiază.

Tiparul executat la
S.C. Tiparg S.A.,
tel.: 0248/221.348,
e-mail: office@tiparg.ro.

Revista nu publică decât texte originale, deci care nu au mai apărut în alte publicații.

1 Iunie - Chipurile copilăriei













